



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DIPARTIMENTO DI STORIA ANTROPOLOGIA RELIGIONI ARTE E SPETTACOLO

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE**  
**XXXIV CICLO**  
Storia dell'arte medievale L-ART/01

**All'origine della rappresentazione agiografica:  
le storie di san Nicola da Bisanzio all'Italia  
(XI-XIII secolo)**

TUTOR:  
Chiar.mo Prof. Antonio Iacobini

CANDIDATO:  
Irene Caracciolo  
1473139

COORDINATORE DEL DOTTORATO: Prof.ssa Manuela Gianandrea  
ANNO ACCADEMICO 2021-2022

## INDICE

Premessa.....	p.i
I. ALL'ORIGINE DELLA RAPPRESENTAZIONE AGIOGRAFICA: UN'INTRODUZIONE.....	1
I.1. Le prime rappresentazioni agiografiche: i cicli martiriali tra Oriente e Occidente.....	3
I.2. Oltre la morte: miracoli di santi vescovi e guaritori.....	15
II. IL SANTO NELLA NARRAZIONE LETTERARIA	
II.1 La vita di san Nicola tra Oriente e Occidente: le fonti.....	22
II.1.1. La <i>Praxis de Stratelatis</i> .....	23
II.1.2. Vite, encomi e miracoli erratici in lingua greca nel IX secolo.....	27
II.1.3. Fonti latine del IX e del X secolo e la <i>Vita</i> di Giovanni Diacono.....	36
II.1.4. Fonti greche del X secolo.....	38
II.1.5. Fonti latine dell'XI secolo anteriori al 1087.....	42
II.1.6. I racconti della traslazione delle reliquie del santo a Bari (e rivali).....	46
II.1.7. Sviluppi dell'agiografia in lingua greca.....	50
II.1.8. Le fonti latine del Duecento tra Italia ed Europa.....	53
II.2. Tabella sinottica delle fonti greche e latine (VI-XIII secolo).....	58
III. IL LUOGO DELLE ORIGINI	
III.1. <i>Τραχὺς καὶ χαλεπός, ἀλλ' εὐλίμενος</i> . Myra città di Licia e la sua topografia.....	66
III.2. Il quadro storico.....	70
III.3. Itinerari e viaggi verso e attraverso Myra.....	77
III.4. Il santuario di Nicola.....	
III.4.1. Breve storia degli studi e dei restauri.....	85
III.4.2. Il <i>martyrion</i> .....	94
III.4.3. La basilica: i "secoli bui".....	99
III.4.4. La camera funeraria sud e la sua decorazione: il ciclo cristologico.....	112
III.4.5. La camera funeraria sud e la sua decorazione: il ciclo nicolaiano.....	130
III.5. Prime tracce materiali della diffusione del culto.....	159

III.6. La guarigione di Giovanni Orfanotrofo nella <i>Synopsis Historion</i> di Giovanni Scilitze.....	168
IV. OLTRE MYRA: LA VITA DI SAN NICOLA NEL MEDIOEVO MEDITERRANEO	
IV.1. <i>The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art</i> : quarant'anni dopo.....	177
IV.2. I monumenti	
IV.2.A. SS. Quaranta Martiri di Saranda (Albania).....	191
IV.2.1. S. Nicola di Lagopodos a Zante (Grecia).....	199
IV.2.2. Monastero di Rkoni (Georgia).....	212
IV.2.3. S. Nicola a Kintsvisi (Georgia).....	219
IV.2.4. S. Nicola di Glezou a Pyrgos Dirou (Grecia).....	230
IV.2.5. S. Nicola di Neiata a Epidaurò Limira (Grecia).....	243
IV.2.6. S. Nicola a Gerusalemme (Israele).....	255
IV.2.7. Madonna del Carmelo a Famagosta (Cipro).....	266
IV.3. Una questione aperta: l'illustrazione libraria tra Oriente e Occidente.....	280
V. LA VITA DI SAN NICOLA NELL'ARTE DEL MEDIOEVO ITALIANO	
V.1. L'Altomedioevo. S. Maria Antiqua: una premessa fuori catalogo.....	293
V.2. XI secolo	
V.2.1. S. Gabriele ad Airola (Campania).....	305
V.2.2. S. Marina a Muro Leccese (Puglia).....	320
V.2.3. Sant'Eldrado alla Novalesa (Piemonte).....	345
V.2.4. SS. Filippo e Giacomo a Verzuolo (Piemonte).....	380
V.3. XII secolo	
V.3.1. S. Maria de Olearia a Maiori (Campania).....	408
V.3.2. S. Filippo di Fragalà (Sicilia).....	436
V.3.3. Statua-colonna già in S. Ciriaco ad Ancona (Marche).....	450
V.3.4. S. Salvatore a Lucca (Toscana).....	458
V.3.5. S. Cristoforo a Barga (Toscana).....	470
V.3.6. SS. Annunziata di Minuta (Campania).....	482
V.3.7. Statua-colonna da Sant'Ellero a Galeata (Emilia Romagna).....	504

V.4. XIII secolo	
V.4.1. S. Margherita a Casalrotto (Puglia).....	514
V.4.2. Gli affreschi staccati di Aversa (Campania).....	531
V.4.3. L'icona agiografica da Bisceglie (Puglia).....	547
V.4.4. S. Lorenzo di Castelbadia/Sonnenburg (Trentino-Alto Adige).....	583
V.4.5. La tavola agiografica di Peccioli (Toscana).....	595
V.4.6. La tavola di Margarito della National Gallery di Londra (Toscana).....	614
V.4.7. S. Margherita a Lentini (Sicilia).....	628
V.4.8. S. Maria dei Miracoli ad Andria (Puglia).....	637
V.4.9. La statua di san Nicola con Adeodato da S. Vittore nel Lazio (Lazio).....	652
V.4.10. Madonna dei Panetti a Celsorizzo (Puglia).....	664
V.4.11. Il <i>Sancta Sanctorum</i> a Roma (Lazio).....	678
V.4.12. La 'quarta navata' di S. Saba a Roma (Lazio).....	696
V.4.13. S. Nicola di Buccheri (Sicilia).....	714
V.4.14. S. Lorenzo a Settimo Vittone (Piemonte).....	726
V.5. XIV secolo	
V.5.1. S. Maria Amalfitana a Monopoli (Puglia).....	736
V.5.2. L'icona marmorea della basilica di S. Nicola a Bari (Puglia).....	750
V.5.3. Il <i>Leggendario dei Santi</i> della Biblioteca Nazionale di Torino (Sicilia).....	760
V.5.4. S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo (Puglia).....	775
V.6. Le storie di san Nicola in Italia	
V.6.1. Geografia italiana del culto di san Nicola.....	784
V.6.1.1. Il caso di Venezia.....	795
V.6.2. Cronologia e distribuzione dei monumenti in catalogo.....	811
V.6.3. Tipologie.....	813
V.6.3.1. Cicli narrativi.....	813
V.6.3.2. Immagini narrative "emblematiche" o "non-cyclical".....	816
V.6.3.3. Icone agiografiche.....	820
VI. TABELLA SINOTTICA DEI CICLI DELLA VITA DI SAN NICOLA NEL MEDIOEVO MEDITERRANEO.....	827
Conclusioni.....	849
BIBLIOGRAFIA.....	851

## Premessa

Questo lavoro si propone di indagare le rappresentazioni della vita e dei miracoli di Nicola di Myra, poi di Bari, tra i santi più venerati e longevi della cristianità d'Oriente e d'Occidente, con particolare attenzione alle sue origini bizantine e alla sua diffusione nell'Italia medievale tra XI e XIII secolo. Lo studio dell'agiografia per immagini del santo ha ricevuto una prima estesa e sistematica trattazione già nel 1983, nella monografia di Nancy Patterson Ševčenko *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*<sup>1</sup>. Tuttavia il lavoro della studiosa americana da una parte non comprende il territorio italiano (fulcro del nostro interesse), ricco di testimonianze cicliche e di singole scene narrative, dall'altra giocoforza ignora il ciclo agiografico del santuario nicolaiano delle origini, la basilica di Myra, venuto completamente alla luce in una campagna di restauri conclusa nel 2004, così come altre preziose e recenti acquisizioni nel Mediterraneo. La mia ricerca si è quindi mossa su due binari paralleli: da un lato l'integrazione del censimento di Patterson Ševčenko per il mondo bizantino, dall'altro lo studio e la catalogazione sistematica dei casi italiani.

La penisola italiana, che diviene la seconda "casa" di san Nicola a seguito della traslazione delle sue reliquie a Bari (1087), offre un panorama di testimonianze che non ha finora mai ricevuto una sistematizzazione analoga a quella proposta da Patterson Ševčenko per Bisanzio<sup>2</sup>. Il limite cronologico alto del mio lavoro, l'XI secolo, è fissato dai più antichi documenti visuali di tipo narrativo della vita del santo<sup>3</sup>. Quello basso, che si colloca flessibilmente intorno alla fine del Duecento, è stato individuato sulla base di un importante snodo della letteratura agiografica italiana ed europea, la 'pubblicazione' della *Legenda Sanctorum* di Jacopo da Varagine<sup>4</sup>, che nel corso del Trecento divenne normativa per gli artisti nella selezione degli episodi delle vite dei santi, compreso san Nicola. Travalicano di poco questo confine cronologico le icone agiografiche

---

<sup>1</sup> N. Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.

<sup>2</sup> Lacuna constatata per l'intero corpus iconografico del santo, comprese le immagini iconiche, già in: V. Расе, *Иконография святого Николая в средневековом искусстве южной Италии. Примеры и уточнения (Iconography of Saint Nicholas in Medieval Art of Southern Italy)*, in *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире (Dobryj Kormčij: počitanie svjatitelja Nikolaja v christianskom mire)*, a cura di A.V. Bugaevskij, Mosca 2011, pp. 318-334; Id., *Iconografia di San Nicola di Bari nell'Italia meridionale medievale: alcuni esempi e qualche precisazione*, in *San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino*, atti del VI convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2009); *I santi Giorgio ed Eustachio Milites Christi in terra amalfitana*, atti del VII convegno di studi (Ravello, 23-24 luglio 2010), a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 75-84.

<sup>3</sup> V.2.1. S. *Gabriele ad Airola*; V.2.2. S. *Marina a Muro Leccese*; V.2.3. *Sant'Eldrado a Novalesa*; V.2.4. *Ss. Filippo e Giacomo a Verzuolo*.

<sup>4</sup> *Jacopo da Varazze, Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf*, testo e commento a cura di G.P. Maggione, Firenze 2007 (Edizione Nazionale dei testi mediolatini, 20/ II serie, 9).

pugliesi<sup>5</sup>, per le quali si è avvertita l'esigenza di includerle al fine di completare il quadro generale di questa tipologia, cui si aggiunge per l'iniziale XIV secolo, anche l'unico ciclo nicolaiano miniato in Italia, quello del *Leggendario dei Santi* della Biblioteca Nazionale di Torino<sup>6</sup>. Dallo studio analitico sono escluse – sebbene siano state oggetto di indagine preliminare – le immagini iconiche del santo.

Nel corso degli ultimi decenni diversi e significativi sono stati gli avanzamenti scientifici sul tema dell'iconografia di san Nicola in Italia, a partire da alcuni importanti contributi monografici dedicati all'iconografia del santo in Puglia e nel Sud Italia. Di cruciale importanza è stata innanzitutto la mostra *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, tenutasi a Bari nel 2006 e curata da Michele Bacci, un primo tentativo organico di indagare in parallelo le due tradizioni (orientale e occidentale) del culto e delle immagini del santo<sup>7</sup>, cui si aggiunge il libro dello stesso autore *San Nicola: il grande taumaturgo*, destinato ad un vasto pubblico ma rigoroso, aggiornato e ricco di spunti innovativi<sup>8</sup>. Vanno inoltre menzionati, per lo sguardo comparativo tra Oriente ed Occidente, il volume russo *Добрый кормчий (Il buon nocchiero)*, curato da Aleksandr Bugaevskij nel 2011<sup>9</sup>, e gli atti del convegno internazionale svoltosi in Francia nel 2013 dal titolo *En Orient et en Occident, le culte de Saint Nicolas en Europe*<sup>10</sup>.

Il presente lavoro si articola in cinque capitoli. Il primo, introduttivo, *All'origine della rappresentazione agiografica*, è dedicato alla nascita e allo sviluppo delle rappresentazioni narrative delle vite e dei miracoli dei santi prima di san Nicola.

Il secondo capitolo *Il santo nella narrazione letteraria*, ospita un 'identikit' di san Nicola, così come emerge, in parallelo, dalle fonti agiografiche in lingua greca e in lingua latina, dal VI al XIII secolo. Nella parte finale esso è corredato da una tabella sinottica dei testi presi in esame (II.2).

Il terzo capitolo, *Il luogo delle origini*, affronta il *Birthplace* del culto di san Nicola in Oriente, il santuario di Myra, e, dopo l'analisi del monumento, si concentra sul ciclo pittorico nicolaiano conservatosi nella cosiddetta "camera funeraria" posta sul lato sud della basilica, databile al

---

<sup>5</sup> V.5.1. *S. Maria Amalfitana a Monopoli*; V.5.2. *L'icona marmorea della Basilica di S. Nicola a Bari*; V.5.4.S. *Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*.

<sup>6</sup> V.5.3. *Il Leggendario dei santi della Biblioteca Nazionale di Torino*.

<sup>7</sup> *San Nicola. Splendori d'Arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 6 dicembre 2006-9 maggio 2007), a cura di M. Bacci, Milano 2006.

<sup>8</sup> M. Bacci, *San Nicola: il grande taumaturgo*, Roma 2009.

<sup>9</sup> *Добрый кормчий*.

<sup>10</sup> *En Orient et en Occident, le culte de Saint Nicolas en Europe (Xe-XXIe siècle)*, actes du colloque (Lunéville et Saint-Nicolas-de-Port, 5-7 décembre 2013), sous la direction de V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015.

principio del XII secolo. Il suo altissimo interesse documentario in relazione all'iconografia del santo e all'evoluzione storica del santuario stesso è tale da aver richiesto una trattazione a sé.

Il quarto capitolo, *Oltre Myra: la vita di san Nicola nel Medioevo mediterraneo*, completa il lavoro di integrazione del censimento dei monumenti orientali aggiungendo al ciclo di Myra un totale di sette nuovi casi studio dislocati tra Grecia, Georgia e Terra Santa. Esso è corredato da un'introduzione sul lavoro svolto da Patterson Ševčenko e sulle conclusioni cui era arrivata nel 1983.

Il quinto e ultimo capitolo, *La vita di san Nicola nell'arte del Medioevo Italiano*, costituisce la spina dorsale della ricerca e corrisponde ad atlante territoriale delle attestazioni iconografiche della vita e dei miracoli di san Nicola sul territorio italiano dall'XI al XIII secolo, per un totale di trenta casi studio. Oltre alle testimonianze nella pittura murale e nella pittura su tavola, che di fatto costituiscono la maggioranza delle occorrenze sono inclusi anche esempi di scultura e di scultura in funzione architettonica<sup>11</sup> e, come anticipato, un unico isolato caso di decorazione libraria<sup>12</sup>. Il catalogo dei monumenti italiani è ordinato cronologicamente. L'ultima sezione del capitolo (V.6. *Le storie di san Nicola in Italia*) è una riflessione generale sui dati emersi dall'indagine sui singoli monumenti e a uno sguardo d'insieme sull'iconografia narrativa del santo nella penisola in relazione a quanto noto sulla diffusione del culto, al rapporto con le fonti scritte e con il panorama delle attestazioni iconografiche bizantine. Conclude la trattazione una *Tabella sinottica dei cicli della vita di san Nicola nel Medioevo mediterraneo*.

---

<sup>11</sup> V.3.3. *Statua-colonna già in S. Ciriaco di Ancona*; V.3.4. *S. Salvatore a Lucca*; V.3.5. *S. Cristoforo a Barga*; V.3.7. *Statua-colonna da S. Ellero a Galeata*.

<sup>12</sup> Si veda sopra, n. 6.

## I. ALL'ORIGINE DELLA RAPPRESENTAZIONE AGIOGRAFICA: UN'INTRODUZIONE

Nella storia degli studi sull'evoluzione della prima arte cristiana il ruolo delle rappresentazioni narrative dedicate ai santi è stato fagocitato all'interno della più ampia e complessa questione riguardante lo statuto delle immagini prima, durante e dopo l'era iconoclasta e più in generale sulla legittimità della rappresentazione sacra<sup>1</sup>. Nell'acceso dibattito storiografico la rappresentazione dei santi e delle loro vicende si è venuta a trovare naturalmente in secondo piano o comunque fuori fuoco. Oltre al pionieristico, seppure sintetico, quadro disegnato da Nancy Patterson Ševčenko nella sua ricerca dottorale su san Nicola (1973)<sup>2</sup>, solo recentemente un'attenzione più puntuale è stata riservata al tema attraverso la rilettura delle fonti patristiche e al confronto con le più significative testimonianze materiali ancora conservate<sup>3</sup>. Seguendo i dati emersi dagli ultimi studi, questa breve introduzione intende inquadrare l'emergere della rappresentazione del fenomeno della rappresentazione agiografica, le sue caratteristiche e il suo funzionamento, la sua evoluzione nel corso dell'Altomedioevo, come necessaria premessa alla storia "individuale" delle rappresentazioni narrative della vita e dei miracoli di san Nicola.

Si è scelto di concentrarsi sulla schiera di santi che prima di noi è stata identificata con l'appellativo, non particolarmente felice ma efficace, di "non-biblical saints"<sup>4</sup> e di mettere momentaneamente tra parentesi le rappresentazioni narrative delle vite dei primi seguaci di Cristo, compreso l'apostolo dei Gentili; al margine saranno anche le rappresentazioni dedicate ai

---

<sup>1</sup> L. Brubaker, *Images before Iconoclasm?*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Atti delle Settimane di Studio (Spoleto, 3-9 aprile 1997), 2, Spoleto 1998, pp. 1215-1254; in polemica con le conclusioni di E. Kitzinger, *The cult of Images in the age before the Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», (8) 1954, pp. 83-150. Si vedano gli aggiornamenti della questione in : L. Brubaker, J.F. Haldon, *Byzantium in the iconoclastic era c. 680-850*, Cambridge 2011; *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. by M.T.G. Humphreys, Leiden-Boston 2021 (Brill's Companion to Christian Traditions, 99). Cfr. Sul fronte occidentale anche la recente monografia di: F. Dell'Acqua, *Iconophilia, Politics, Religion, Preaching and the Use of images in Rome*, London-New York 2020.

<sup>2</sup> Una simile premessa sull'emergere delle rappresentazioni agiografiche era stata già ritenuta necessaria dalla studiosa americana: N. Patterson Ševčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art (with) volume II: Illustrations*, Columbia University Microfilms, Ann Arbor 1973, pp. 13-23 (sezione non inclusa nella monografia edita nel 1983): cfr. IV.1.

<sup>3</sup> Mi riferisco in particolare alle riflessioni di Chiara Bordino, già parzialmente sviluppate nella sua tesi di dottorato: C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini*, 22° ciclo di dottorato di ricerca in Memoria e materie delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, Università degli studi della Tuscia, 2010; Ead., *Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia*, in «Horti Hesperidum Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 5 (2015), 1, pp. 183-232.

<sup>4</sup> L. Jessop, *Pictorial Cycles of Non-Biblical Saints: The Seventh- and Eighth-Century Mural Cycles in Rome and Contexts for Their Use*, in «Papers of the British School at Rome», 67 (1999), pp. 233-279.



sette diaconi, le cui vicende sono analogamente incluse negli Atti degli Apostoli<sup>5</sup>. Come è noto, le immagini di Pietro iniziano ad affiancare i cicli cristologici già in epoca costantiniana nei sarcofagi cosiddetti a teste allineate e l'esistenza di cicli dedicati ai due Principi degli Apostoli a Roma nelle rispettive basiliche martiriali e la loro rispettiva cronologia è oggetto di un dibattito che attraversa diversi secoli di committenze papali e ci spingerebbe lontano dagli interrogativi primari di questa introduzione<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sui cicli degli Atti degli Apostoli si veda: L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium*, in «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 255-278; Ead., *Cycles of the New Testament Illustration in the thirteenth century*, New York-London 1980; F. Bisogni, *Gli atti apocrifi degli Apostoli nell'iconografia*, in «Sanctorum», 5 (2008), pp. 221-239.

<sup>6</sup> Sull'iconografia dei santi Pietro e Paolo nell'arte paleocristiana si veda: C. Bertelli, s.v. *Pietro e Paolo, Apostoli e martiri*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, VI, Roma 1965, pp. 162-166; F. Bisconti, s.v. *Paolo*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, 13), pp. 240-241; Id., s.v. *Pietro*, *ivi*, pp. 258-259. Sulla questione dei cicli di S. Pietro e di S. Paolo si veda: L. Eleen, *The frescoes from the life of St. Paul in San Paolo fuori le mura in Rome. Early Christian or Medieval?*, in «Racar. Revue d'art canadienne», 12 (1985), pp. 251-259; H.L. Kessler, «*Caput et speculum omnium ecclesiarum*»: *old St. Peter's and church decoration in medieval Latium*, in W. Tronzo (a cura di), *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: functions, forms and regional traditions*, Bologna 1989, pp. 109-146; Id., *Old St. Peter and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2002; M. Viscontini, *I mosaici e i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura. I dipinti della navata. 1. Il ciclo vetero testamentario della parete sud e le storie apostoliche della parete nord*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006 (La pittura medievale a Roma. Corpus, I), pp. 372-378; Ead., *I cicli Vetero e Neo Testamentari nella navata di san Pietro in Vaticano*, *ivi*, pp. 411-415. La questione è stata anche recentemente oggetto della ricerca dottorale di C. Proverbio, *La decorazione delle basiliche paleocristiane: un tentativo per ricostruire i cicli affrescati di S. Pietro in Vaticano e S. Paolo Fuori le mura*, Tesi dottorale in Iconografia cristiana, archeologia cristiana e medievale XXII ciclo, Università degli studi Roma Tre, 2010.

## I.1. Le prime rappresentazioni agiografiche: i cicli martiriali tra Oriente e Occidente

A differenza dei suoi più celebri conterranei Padri cappadoci, di Asterio vescovo di Amasea (ca. 330-ca. 425) non si hanno notizie biografiche fino all'VIII secolo; la sua opera sarebbe forse stata dimenticata se nel Secondo Concilio Niceno (787) le sue omelie non fossero state discusse dalle due fazioni in lotta, facendo passare la sua testimonianza alla storia e alla storia degli studi<sup>7</sup>.

Tra le omelie dedicate ai martiri è in particolare l'undicesima, dedicata *Ad martyrem Euphemiam*, ad attrarre l'attenzione; l'omelia è anche il nostro punto di partenza perché contiene una descrizione efrastica della decorazione della tomba di Eufemia, la giovane martirizzata al tempo della prima persecuzione di Diocleziano nel 303<sup>8</sup>. Asterio racconta che, per distendersi dalle fatiche dello studio, era uscito a fare una passeggiata; attraversata l'agorà, si era diretto in chiesa dove aveva pregato e, uscito, in uno dei portici si era imbattuto casualmente e in modo inaspettato in un'opera d'arte che lo aveva rapito completamente<sup>9</sup>. Si tratta di un dipinto su tela di lino collocato vicino alla tomba della santa. Non sono che quattro le scene che l'autore vede ritratte sulla tela; non possiamo chiamarlo un vero e proprio ciclo agiografico, nondimeno la testimonianza è straordinaria: la santa è dapprima davanti al giudice trascinata da due soldati, poi subisce le prime truculente torture, subito dopo è in prigione in preghiera invocando l'aiuto divino, infine arde viva:

“L'opera dunque consiste in questo. Un giudice siede in alto su un trono e guarda con aria crudele e ostile verso la vergine; si adira, infatti, quanto può (quando lo desidera), anche se la pittura può esprimere questo sentimento solo con materiali inanimati. Ci sono le guardie del magistrato e molti

---

<sup>7</sup> B. Baldwin, s.v. *Asterius of Amasea*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 213; J. Leemans, W. Mayer, P. Allen, B. Dehandschutter, “*Let Us Die That We May Live*”: *Greek Homilies on Christian Martyrs*, London-New York 2003, in particolare pp. 162-167. (edizione del testo in particolare pp. 173-194. Si veda anche: C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini nella “Refutatio et Eversio” di Niceforo di Costantinopoli*, in *Vie per Bisanzio*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia, 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2012, pp. 573-592.

<sup>8</sup> C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ) 1972 (Sources and Documents in the History of Art, 16), pp. 37-39. Edizione critica del testo greco dell'omelia in: C. Datema, *Asterius of Amasea. Homilies I-XIV*, Leiden 1970, pp. 149-155; tradotto in inglese in: E.A. Castelli, *Asterius of Amasea*, Ekphrasis on the *Holy Martyr Euphemia*, in *Religions of Late Antiquity in Practice*, ed. by E. Valantasis, Princeton-Oxford 2000, pp. 464-468; in italiano in: *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, trad. a cura di P. Di Domenico, Città del Vaticano 2004, pp. 165-167; pp. 308-309, cit. in Bordino, *I Padri della Chiesa*, pp. 99-100. Sull'autore si veda con bibliografia: Baldwin, s.v. *Asterius of Amasea*, p. 213; Leemans, Mayer, Allen, Dehandschutter, “*Let Us Die That We May Live*”, pp. 173-194.

<sup>9</sup> “[...] ὡς δὲ καὶ τοῦτου τυχῶν ἓνα δὴ τῶν ὑποστέγων δρόμων ἐβάδιζον, εἶδον ἐκεῖ γραφήν τινα καὶ με κατ' ἄκρας εἶλεν.”: Datema, *Asterius of Amasea*, p. 153.

soldati e gli scrivani degli atti processuali, che portano stili e tavolette di cera, e uno di essi guarda con ira verso colei che è giudicata, piegando il viso, come se chiedesse di parlare più forte, affinché lui, sforzandosi di ascoltare, non scrivesse cose sbagliate o riprovevoli. La vergine sta in tunica e manto scuro, mostrando così la sua vita ascetica, bella d'aspetto, come è sembrata ai pittori; con l'animo ornato di molte virtù, come è sembrata a me. Due soldati la conducono al cospetto del magistrato, uno trascinandola da davanti e l'altro spingendola da dietro. L'atteggiamento della vergine è un misto di pudore e di fermezza: si china, infatti, fino a terra, come arrossendo sotto gli sguardi dei maschi, ma al tempo stesso rimane imperturbabile, come se non sentisse nulla nella terribile lotta. Come dunque un tempo lodavo gli altri pittori, ad esempio quando ho visto il dramma di quella donna della Colchide che, essendo sul punto di alzare la spada sui suoi figli, divide il volto fra la pietà e l'ira, e uno degli occhi mostra la collera, mentre l'altro rivela la madre che prova compassione e inorridisce, così ora ho trasferito l'ammirazione da quella storia a questa pittura, che più dello splendore dei colori ha mescolato il pudore e il coraggio, due sentimenti opposti per natura. Proseguendo poi la narrazione della pittura, alcuni carnefici vestiti della sola tunichetta hanno già iniziato il lavoro: uno, afferrata la testa della fanciulla e piegatala all'indietro, offre all'altro il volto della vergine pronto per la tortura; un altro si presenta per cavarle i denti; un martello e un trapano sono gli strumenti del supplizio. Scoppio in lacrime e la commozione mi toglie la parola. Il pittore, infatti, ha reso in modo così vivido il colore delle gocce di sangue che diresti che veramente si effondono dalle labbra e potresti andartene intonando un canto di dolore. Dopo queste cose segue la prigionia: di nuovo la vergine veneranda, in abiti scuri, sta sola, levando le mani verso il cielo e chiamando Dio, che viene in soccorso nelle sciagure; mentre così prega, appare sopra la sua testa il segno che per i cristiani è legge venerare e incidere, simbolo, credo, della passione che la attendeva. Subito dopo, infatti, il pittore ha acceso un grande fuoco ardente, dando corpo, attraverso il colore rosso, alla fiamma che splende di qua e di là. Nel mezzo ha posto la vergine, che alza le mani verso il cielo, e non mostra nel viso alcuna angoscia, ma al contrario gioisce, perché va alla vita incorporea e beata. Fino a questo punto il pittore ha condotto la sua mano e io il discorso.”<sup>10</sup>

È in realtà stato lungamente dibattuto se Asterio si lanci con questo brano di rara bellezza in un puro sfoggio di virtuosismo letterario e se la sua descrizione non corrispondesse alla reale presenza di un ciclo dipinto dedicato al martirio di Eufemia<sup>11</sup>. Di fatto, però, la creazione letteraria presuppone un contesto di plausibilità, vale a dire che, seppure non fosse esistito un ciclo vicino alla tomba della santa l'esigenza di immagini narrative espressa dal racconto di Asterio non solo

---

<sup>10</sup> Datema, *Asterius of Amasea*, pp. 153-155; trad. tratta da: *Atti del Concilio*, pp. 165-167.

<sup>11</sup> Cfr. Castelli, *Asterius of Amasea*, p. 465; R. Webb, *Accomplishing the picture: ekphrasis, mimesis and martyrdom in Asterios of Amaseia*, in *Art and text in Byzantine culture*, edited by L. James, Cambridge 2007, pp. 13-32.

è già sufficiente per permetterci di ragionare sul tema, ma sarebbe risultata alquanto più efficace nell'ottica dei suoi ascoltatori facendo appello alla reale esistenza di cicli martiriali simili<sup>12</sup>.

È chiaro come la descrizione efrastica rientri in un genere letterario e in tale ottica retorica si debbano considerare gli aspetti emulativi messi in atto dal testo scritto nei confronti della pittura, denunciati dall'autore stesso, ad esempio l'estremo naturalismo della descrizione<sup>13</sup>. È stato suggerito che il pubblico cui l'autore si rivolgeva fosse pagano e, al di là alcune scelte lessicali, l'ipotesi appare di particolare interesse per le analogie istituite tra la figura della giovane vergine cristiana e alcuni *topoi* classici: Eufemia che piega il volto in terra, arrossendo sotto gli sguardi maschili, appare forte e risoluta come Medea, così come anche la descrizione della preghiera in prigione della santa, con le mani alzate in cielo, ricorda assai più il teatro classico che l'immagine paleocristiana dell'orante. In un certo senso entrambi questi luoghi che ho citato sembrano indicare una volontà di emulazione dell'immaginario eroico classico e della stessa pittura antica. Fin qui rimaniamo ancora nel campo della retorica; per quanto riguarda la funzione dell'opera d'arte descritta, la tela si trova accanto alla tomba della santa, la quale (ricordiamolo) è collocata in uno spazio nelle vicinanze immediate della chiesa, l'autore afferma:

“I sacerdoti dei misteri di Dio onorano sempre il suo ricordo anche con il discorso, e secondo il loro proposito istruiscono accuratamente le folle radunate su come ella portò a termine la lotta della sopportazione; il pittore, poi, anche lui animato da sentimenti pii, per mezzo dell'arte ha dipinto come gli era possibile tutta la storia su una tela e l'ha innalzata alla vista di coloro che si trovano intorno al sepolcro”<sup>14</sup>.

Abbiamo già menzionato lo stato di rapimento, di scoperta e stupore subitaneo suscitato in Asterio dalla vista della tela. In seguito, nel descrivere le pitture e arrivato alle scene di tortura, l'autore deve fermarsi perché le lacrime gli sgorgano dagli occhi; arrivato alla scena conclusiva egli descrive un “effetto” non solo in colui che scrive ma nei suoi lettori (o meglio ascoltatori)<sup>15</sup>. Nel caso specifico il contenuto del racconto per immagini riportato da Asterio non corrisponde alle

---

<sup>12</sup> Simile riflessione in: Castelli, *Asterius of Amasea*, p. 466; Bordino, *Émpsychoi eikónes*, p. 187.

<sup>13</sup> La letteratura critica sull'ekphrasis è vasta, si rimanda a: A. Kazhdan, E.M. Jeffreys, s.v. *Ekphrasis*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 683; D.P. Fowler, *Narrate and describe: the problem of ekphrasis*, in «Journal of Roman Studies», 81 (1991), pp. 25-35; L. James, R. Webb, "To understand ultimate things and enter secret places": *ekphrasis and art in Byzantium*, in «Art History», 14 (1991), pp. 1-15; S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in *Dire l'évidence*, ed. C. Lévy, L. Pernot, Paris 1997, pp. 249-264; R.S. Nelson, *To say and to see: ekphrasis and vision in Byzantium*, in *Visuality before and beyond the Renaissance: seeing as others saw*, ed. by Id., Cambridge 2000, pp. 143-168.

<sup>14</sup> Datema, *Asterius of Amasea*, pp. 153-155; trad. tratta da: *Atti del Concilio*, pp. 165-167.

<sup>15</sup> Cfr. anche: Bordino, *Émpsychoi eikónes*, pp. 190-191.

altre fonti agiografiche che tramandano il martirio della santa – fonti che per altro sono complessivamente povere se messe a confronto con il successo del suo culto dall'epoca paleocristiana al pieno Medioevo<sup>16</sup> – nelle quali, ad esempio, manca il rogo. È stato però suggerito che la morte attraverso il rogo sia un *topos* a conclusione delle rappresentazioni che prevedono una sequela di torture, forse già una forma di confronto tipologico tra i nuovi martiri e gli eroi dell'Antico Testamento<sup>17</sup>. Questo tipo di genealogia di una simile *variatio* indica di fatto già una forma di indipendenza del messaggio contenuto nell'immagine dal suo immediato referente testuale.

La testimonianza di Asterio, pur eccezionale, non è isolata e troviamo infatti anche in altri autori contemporanei menzioni di pitture di carattere narrativo, sebbene forse non inequivocabilmente cicli pittorici, che illustrano “le virtù e le azioni” dei santi presso i loro *martyria*<sup>18</sup>. Un ciclo che dà l'impressione di essere stato piuttosto esteso è quello descritto nell'omelia attribuita a Gregorio di Nissa (335-394) in onore di san Teodoro di Tiro scritta intorno al 380<sup>19</sup>, che costituisce anche la prima fonte agiografica riguardante la figura del celebre santo guerriero<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Il *martyrion* di Eufemia è già visitato dalla pellegrina Egeria e, nonostante le laconiche notizie nei Martirologi, il racconto del suo martirio cristallizzato nella versione di Simeone Metafraste dove la santa muore nell'arena, è incluso anche nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine: Castelli, *Asterius of Amasea*, pp. 464-465. Oltre a numerose immagini iconiche nell'arte monumentale e nella miniatura, nella chiesa a lei dedicata nei pressi dell'Ippodromo di Costantinopoli nel XIII secolo venne realizzato un ciclo agiografico con 14 scene narrative: cfr. R. Naumann, H. Belting, *Die Euphemie-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, pp. 113-117; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, I: Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oeucuménique, 3: Les Églises et les monastères* (Paris 1969), pp. 120-121; E. Akyürek, *Khalkedon'lu (Kadiköy) Azize Euphemia ve Sultanlimesi kilisesi*, Istanbul 2002.

<sup>17</sup> Bordino, *Émpsychoi eikónes*, p. 196 (in riferimento alle osservazioni già in Mahmoud Zibawi sulla decorazione pittorica del cimitero di El Bagawat: *infra*).

<sup>18</sup> Mango, *The Art of The Byzantine Empire*, p. 37; N. Patterson Ševčenko, s.v. *Hagiographical Illustration*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by A. Kazhdan, 2, Oxford 1991, pp. 895-897, in particolare p. 895; ora anche: Robin M. Jensen, *Figural Images in Christian Thought and Practice before ca.500*, in *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. by M. Humphreys, Leiden-Boston 2021, pp. 109-143.

<sup>19</sup> L'omelia è edita in: *Gregorii Nysseni Sermones*, Pars II, ed. G. Heil, J. P. Cavarnos, O. Lendle, Leiden-New York-Köln 1990 (Gregorii Nysseni Opera, X.1), pp. 62-63; trad. in italiano in: A. Quacquarelli, *L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea*, in *Arché e Telòs. L'antropologia di Origene e di Gregorio di Nissa. Analisi storico-religiosa*, atti del colloquio (Milano 17-19 maggio 1979), Milano 1981, pp. 217-228; cit. in Bordino, *I Padri della Chiesa*, pp. 96-97; trad. inglese in Leemans, Mayer, Allen, Dehandschutter, “*Let Us Die [...]*”, pp. 83-90. Si veda la discussione in merito alla datazione: *ivi*, pp. 82-83. Cfr. anche A. Quacquarelli, *Il panegirico di Gregorio di Nissa su Teodoro d'Amasea*, in «Il Santo», 24 (1984), pp. 363-373.

<sup>20</sup> Cfr. A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Theodore Teron*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, pp. 2048-2049; sull'omelia si veda anche, con alcuni passi tradotti: T. De Giorgio, *San Teodoro invincibile guerriero. Storia, culto iconografia*, Roma 2016, pp. 3-35.

L'autore si trova presso la tomba del santo<sup>21</sup> ad Euchaita nel Ponto, non lontano dalla menzionata Amasea. La prima caratteristica del luogo descritto è il decoro (nel senso latino di *decorum*): la magnificenza del luogo è adeguata alla celebrazione del martire sia nelle forme dell'architettura che nella ricca decorazione. Gregorio restituisce l'impatto visivo attraverso l'enumerazione dei materiali preziosi impiegati, e aggiunge:

“anche il pittore ha colorato i fiori dell'arte, avendo dipinto in immagine (ἐν εἰκόνι διαγραψάμενος) le azioni eroiche del martire, le opposizioni, le sue sofferenze, i volti feroci dei tiranni, le minacce, quella fornace ardente, la beatissima morte dell'atleta, e l'immagine in forma umana di Cristo, che presiede a tutto ciò”<sup>22</sup>.

Sebbene meno dettagliato e privo dell'ambizione di emulare con le parole la pittura, il brano è di estremo interesse, anche perché si conclude con un giudizio estetico sul significato della rappresentazione artistica e dell'immagine narrativa dipinta:

“[...] il pittore, avendo realizzato per noi queste cose con arte attraverso i colori, come in un libro parlante, ha esposto in modo veritiero le lotte del martire ed ha ornato splendidamente questo tempio come un magnifico prato; sa infatti che la pittura, pur essendo silenziosa, parla sulla parete e giova sommamente (agli spettatori)<sup>23</sup>.

In termini simili si esprime anche Basilio di Cesarea (330-379) nella sua diciannovesima omelia, scritta forse intorno al 373 e dedicata ai Quaranta martiri di Sebaste. Indicando l'immagine della loro virtù rappresentata “ἐν γραφῇ” presso il loro *martyrion* a Cesarea affermava che la rappresentazione pittorica era il corrispettivo silenzioso delle storie scritte<sup>24</sup> e, aggiungiamo, lette a voce alta. Un'altra omelia attribuita con maggiore dubbio a Basilio, dedicata al martire Barlaam di Antiochia, appare un manifesto del potere del racconto per immagini, cui la parola soccombe:

---

<sup>21</sup> È la memoria del giusto e i suoi santi resti “ὅπου μνήμη δικαίου καὶ ἅγιον λείψανον”.

<sup>22</sup> Gregorius Nyssenus, *Patrologiae cursus completus ... Series Graeca*, ed. par. L. Migne, t. 46, Paris 1863, coll. 736-745; trad. in Quacquarelli, *L'antropologia del martire*, p.172; De Giorgio, *San Teodoro*, p. 5; anche trad. in Leemans, Mayer, Allen, Dehandschutter, “*Let Us Die [...]*”, pp. 83-90, in particolare p. 85. Cfr. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 37; Kazhdan, Patterson Ševčenko, s.v. *Theodore Teron*, pp. 2048-2049; C. Walter, *The Origins of the Cult of Saint George*, in «Revue des études byzantines», 53 (1995), pp. 295-326, in particolare pp. 307-308.

<sup>23</sup> Leemans, Mayer, Allen, Dehandschutter, “*Let Us Die [...]*”, p. 85; De Giorgio, *San Teodoro*, p. 5.

<sup>24</sup> “Ἐπει καὶ πολέμον ἀνδραγαθήματα καὶ λογογράφοι πολλὰκις, καὶ ζωγράφοι διασημαίνουσιν, οἱ μὲν το λογῶ διαχοσμοῦντες, οἱ δε τοις πίναξι ἐγχαράπτοντες, καὶ πολλοὺς ἐπήγειραν πρὸς ἀνδρίαν ἐκάτεροι. Ἄ γὰρ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας δια τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικῆ σιωπῶσα διὰ μιμῆσεως δεινύουσιν”: Basilius Cesareae Cappadociae archiepiscopi, *Homilia XIX In sanctos quadraginta martyres*, in *Patrologiae cursus ... Series Graeca*, ed J.P. Migne, t. 31, Paris 1857, coll. 507-508. Si veda anche la traduzione in: Leemans, Mayer, Allen, Dehandschutter, “*Let Us Die [...]*”, pp. 68-69.

“Alzatevi ora, illustri pittori dei successi degli atleti; glorificate con la vostra arte l’immagine mutilata del soldato. Rendete splendente con i colori della vostra sapienza il vincitore che è stato da me dipinto in maniera più indistinta. Sia io vinto dalla vostra rappresentazione pittorica delle imprese gloriose del martire [...]”<sup>25</sup>.

Sia Gregorio di Nissa che Basilio di Cesarea suggeriscono non solo un parallelismo, ma un potenziale almeno eguale del racconto scritto (recitato) e il racconto per immagini, quando non propendono per incoronare il secondo come il mezzo di maggior efficacia per raggiungere “l’effetto”, il coinvolgimento del fedele<sup>26</sup>. La funzione didattica delle immagini ha un ruolo centrale in Basilio di Cesarea: l’immagine e la risposta emotiva ad essa aiutano a mantenere vivida la memoria e la memoria è la chiave per l’imitazione da parte del fedele<sup>27</sup>. Su come vadano imitate le azioni dei santi, è di nuovo Basilio di Cesarea a risponderci in una celebre epistola:

“Così, in generale, come i pittori, quando dipingono un’immagine copiando da un’altra immagine, guardano costantemente al modello, e fanno del loro meglio per trasferire i suoi lineamenti nella loro opera, così anche chi è desideroso di diventare perfetto in tutti i campi dell’eccellenza tiene i suoi occhi rivolti alle vite dei santi, come a statue che si muovono e hanno vigore, e, attraverso l’imitazione, fanno propria la loro virtù”<sup>28</sup>.

In una celebre celebre illustrazione del passo dei *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno (Paris, Bibliothèque nationale de France, Gr. 923, fol. 328v, fig. I.1), il miniatore rappresenta un suo collega pittore intento a copiare fedelmente l’immagine iconica di un santo<sup>29</sup>; è chiaro però che

---

<sup>25</sup> Pseudo-Basiliius, *Homilia XVII In Barlaam martyrem*, in *Patrologiae cursus ... Series Graeca*, t. 31, coll. 486-489; Cfr. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 37; Jensen, *Figural Images*, pp. 139-140.

<sup>26</sup> Per quanto riguarda l’Occidente sul coinvolgimento emotivo del fedele attraverso le immagini concorda, con un atteggiamento conseguentemente ambivalente, anche Agostino di Ippona: cfr. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini*, pp. 110-144. Cfr. anche: J. Leemans, *Schoolrooms for Our Souls. The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representations as a Locus for Religious Education in Late Antiquity*, in «Paedagogica historica», 36 (2000), pp. 112-127.

<sup>27</sup> Simili considerazioni già in: L. Brubaker, *Image, meta-text and text in Byzantium*, in *Herméneutique du texte d’histoire: orientation, interprétation et questions Nouvelles*, ed. par S. Sato, Tokyo 2009, pp. 93-100, in particolare p. 93-94; per la fortuna dell’omelia in epoca post-iconoclasta si veda anche: H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994, pp. 42-43.

<sup>28</sup> Basiliius, *Epistola 2,3*, in *Patrologiae cursus... Series Graeca*, coll. 227-229: “Καὶ πανταχοῦ, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, ὅταν ἀπὸ εἰκόνοσ εἰκόνα γράφουσι, πυκνὰ πρὸς τὸ παράδειγμα ἀποβλέποντες τὸν ἐκεῖθεν χαρακτῆρα πρὸς τὸ ἑαυτῶν σπουδάζουσι μεταθεῖναι φιλοτέχνημα, οὕτω δεῖ καὶ τὸν ἐσπουδακότα ἑαυτὸν πᾶσι τοῖς μέρεσι τῆς ἀρετῆς ἀπερ γάσασθαι τέλειον, οἷον εἰ πρὸς ἀγάλματά τινα κινούμενα καὶ ἔμπρακτα, τοὺς βίους τῶν ἁγίων ἀποβλέπειν καὶ τὸ ἐκείνων ἀγαθὸν οἰκείον ποιῆσθαι διὰ μιμήσεως”. Trad. in: *Le lettere / Basilio di Cesarea*, a cura di M. Forlin Patrucco, Torino 1983 (Corona Patrum, 11), pp. 66-67.

<sup>29</sup> K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979 (Studies in Manuscripts illumination, 8), in particolare pp. 204-219; Brubaker, *Image, meta-text*, pp. 94-95; si vedano anche gli aggiornamenti in: M. Evangelatou, *Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 62 (2008), pp. 119-126; J. Declerk, *Le Parisuns gr. 923. Un manuscrit destiné à l’empereur Basile I<sup>er</sup> (867-886)*, in «Byzantion», 87 (2017), pp. 181-206.

l'atto di imitare da parte del fedele si rivolge all'immagine in movimento, alle azioni dei santi. Il ruolo della memoria nell'apprendimento sembrerebbe spiegare la posizione in cui queste immagini sono descritte, in prossimità dei sepolcri dei martiri celebrati; ma la memoria per rimanere vivida deve richiamare un'emozione intensa e questo aspetto del funzionamento della memoria risponde alla selezione dei soggetti, i martirii.

Prima di ritornare sulle conseguenze del pensiero sull'imitazione in Basilio di Cesarea, ci volgiamo ad Occidente, dove pure è documentata l'esistenza di immagini di martirio già nel IV secolo. La più antica tra queste testimonianze è la menzione contenuta nel Liber Pontificalis, nella vita di papa Silvestro (314-335): a proposito della basilica di S. Lorenzo f.l.m a Roma. Qui, tra le preziose suppellettili argentee donate dall'imperatore Costantino per decorare la cripta del martire è "*ante corpus beati Laurenti martyris argentoclusas sigillis passionem ipsius cum lucernas bixines argenteas*"<sup>30</sup>.

Segue la testimonianza del poeta spagnolo Aurelio Prudenziò Clemente (348-post 405)<sup>31</sup>, il quale scrisse una raccolta di inni in onore di santi e martiri romani e spagnoli dal titolo *Peristephanon*, "Sulle corone". Nel nono inno, la *Passio Sancti Cassiani Forocorneliensis*, il poeta è presso la tomba del santo ad Imola e già contrito, si imbatte in una rappresentazione del martirio di Cassiano: "alzai la faccia al cielo e vidi di fronte a me l'immagine del martire dipinta a colori vivaci"<sup>32</sup>. L'autore quindi chiede spiegazioni al guardiano del tempio (il sacrestano?) il quale gli risponde:

"Quod prospicis, hospes,  
non est inanis aut anilis fabula;  
historiam pictura refert, quae tradita libris  
ueram uetusti temporis monstrat fidem"<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> *Le Liber Pontificalis*, ed. par J.P. Duchesne, Paris 1886, vol. 1, p. 181; F. Bisconti, s.v. *Scene di Martirio*, in *Temi di Iconografia*, pp. 278-279. Il martirio di Lorenzo è rappresentato anche sul recto di un sigillo di piombo del V secolo conservato presso il Gabinetto Numismatico Vaticano (o "Medagliere Vaticano"), ricordato in: Patterson Ševčenko, *Cycles of the Life*, p. 17.

<sup>31</sup> Bisconti, s.v. *Scene di martirio*, p. 279; D. Shanzer, 'Argumenta leti' and 'ludibria mortis': *Ekphrasis, Art, Attributes, Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry*, in *Text und Bild*, Beiträge des Symposium (Wien, 2-4 April 2009), hrsgg. V. Zimmerl-Pangl, D. Weber, Wien 2010, pp. 57-82, in particolare pp. 62-66. Sull'autore e sull'opera si veda: C. Bertelli, s.v. *Prudenziò*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, Roma 1959, VI, pp. 528-529; M. Roberts, *Poetry and the Cult of Martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor 1993.

<sup>32</sup> *Peristephanon*, IX,10 in Prudentius, *Carmina*, ed. J. Bergman, Wien 1926 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 61); traduzione italiana consultata: Prudenziò, *Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, a cura di M. Spinelli, Firenze 2009, pp. 210-215.

<sup>33</sup> *Peristephanon*, IX,17-20.



L'uomo continua dunque raccontando il martirio di Cassiano e invitando Prudenzio a rivolgere le sue preghiere al santo:

“Haec sunt, quae liquidis expressa coloribus, hospes,  
miraris, ista est Cassiani gloria”<sup>34</sup>.

Il poeta sembra sentire l'esigenza di unire all'immagine del martirio rappresentata presso la tomba il dettagliato racconto, come tramandato dalle fonti, qui esplicitamente menzionate<sup>35</sup>. Le testimonianze figurative occidentali sembrano concordare con l'immagine “sintetica” del martirio di Cassiano descritta da Prudenzio, ovvero appaiono come rappresentazioni narrative assai meno ampie di quelle fornite dalle descrizioni dei nostri autori in Oriente.

Il gruppo di immagini già raccolte da Fabrizio Bisconti<sup>36</sup> e discusse da Chiara Bordino in relazione alle fonti<sup>37</sup>, coinvolgono alcune testimonianze romane della fine del IV secolo – le pitture dell'oratorio dei Ss. Giovanni e Paolo, il martirio di Achilleo scolpito su una colonnina della basilica dei Ss. Nereo e Achilleo – e alcune testimonianze provenienti dai territori del Vicino Oriente, il martirio di santa Tecla presso il cimitero di El Bagawat in Egitto<sup>38</sup> e le due scene di martirio con animali dipinte sulle pareti dell'ara oggi a Sfax, proveniente dalla necropoli di Theanae<sup>39</sup>. L'immagine della *confessio* della basilica dei Ss. Giovanni e Paolo mostra tre anonimi condannati inginocchiati e con le braccia legate dietro alla schiena, il boia di cui non rimangono che le gambe, è dietro di loro in movimento da sinistra (fig. I.2)<sup>40</sup>. Si tratta di un insieme di un certo interesse per

---

<sup>34</sup> *Peristephanon*, IX, 93-94.

<sup>35</sup> Cfr. Shanzer, *Argumenta Ieti'*, p. 63. L'inno qui discusso è solitamente accostato all'undicesimo dedicato alla *Passio* di Sant'Ippolito (*Peristephanon* XI; trad. in Prudenzio, *Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, pp. 260-272). L'autore racconta il martirio del santo mentre si trova presso la sua tomba sulla via Tiburtina; la descrizione è di estremo interesse perché riproduce il fascino del luogo sotterraneo, restituendo la vivida impressione della visita con elementi effimeri quali gli effetti della luce che penetra nel luogo sotterraneo (*Peristephanon* XI, 153-168): cfr. (con letteratura): F. Gorab Leme, *Heavenly Visions: Experiencing Euphemia's and Hippolytus's Martyria*, in «Journal of Early Christian Studies», 25 (2017), pp. 359-382, in particolare pp. 373-381.

<sup>36</sup> Bisconti, *Scene di martirio*, p. 279.

<sup>37</sup> Bordino, *Émpsychoi eikónes*, pp. 194-206.

<sup>38</sup> A. Grabar, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946, pp. 21-22; M. Zibawi, *Bagawat: peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris 2005 (trad. it. *L'Oasi egiziana di Bagawat: le pitture paleocristiane*, Milano 2005, pp. 76-77); cit. in Bordino, *Émpsychoi eikónes*, p. 196.

<sup>39</sup> G. Leogrottaglie, *Una enigmatica sequenza di immagini. Il sistema semantico dell'ara*, in R. Cacitti, G. Legrottaglie, G. Pelizzari, M.P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, Roma 2011, pp. 47-69; cit. in Bordino, *Émpsychoi eikónes*, pp. 200-204.

<sup>40</sup> La cappella privata nell'oratorio sotto la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo al Celio presenta una decorazione pittorica su tre lati, divisa in due registri e in sette riquadri in totale incorniciati da un bordo rosso, contenenti perlopiù figure iconiche. Sui due registri superiori delle pareti laterali sono invece rappresentate due scene narrative, forse da considerarsi l'una consecutiva all'altra. Sulla sinistra sono un gruppo di cinque personaggi, due in secondo piano e tre in primo piano di cui, quello centrale una donna, alla sinistra del gruppo non rimane che l'immagine di un cane, in fuga verso sinistra. Sulla parete destra è

la sua inaspettata eco nella parabola iconografica nicolaiana, sul cui significato torneremo più avanti.

In contemporanea con la lotta iconoclasta, tra VIII e IX secolo a Roma si colloca un significativo numero di esempi di pitture narrative di soggetto agiografico<sup>41</sup>. Nel cuore della città e della sua *enclave* aristocratica greca, il programma iconografico della cappella del primicerio Teodoto (741-752) comprende il martirio dei santi Quirico e Giulitta, e ben due immagini del martirio dei Quaranta martiri di Sebaste si trovano rispettivamente nell'abside sinistra della chiesa (inizio dell'VIII secolo) e nell'Oratorio (forse contemporaneo, come proposto dalla recente critica) a loro dedicato<sup>42</sup>. A S. Maria in Via Lata un ciclo del martirio di sant'Erasmo è dipinto nel secondo quarto

---

la scena di martirio. Dopo la lettura data dai primi osservatori, che vi vedevano i santi Cipriano Giustina e Tectisto, martiri di Nicomedia le cui reliquie erano state portate presso una matrona romana e forse riconducibile alle origini della basilica celimontana, la critica attuale ha ripercorso all'indietro la decifrazione iconografica, lasciando aperta l'identificazione dei personaggi rappresentati: B. Brenk, *Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 18 (1995), pp. 169-206, in particolare pp. 188-197; C. Ranucci, *Scene di martirio nell'oratorio sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 108-110 (con bibliografia dettagliata).

<sup>41</sup> Jessop, *Pictorial Cycles of non-Biblical Saints*, pp. 233-279.

<sup>42</sup> Sulla cappella di Teodoto si veda: H. Belting, *Eine Privatkapelle im frümiddelalterlichen Rom*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 55-69; N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus Praying? An interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, in «Cahiers Archéologiques», 41 (1993), pp. 37-46; A. Rettner, *Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kappelle von Santa Maria Antiqua in Rom*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*, hrsgs. Ph. Buttner, H.R. Meier, C. Jaggiu, Berlin 1995, pp. 31-46; G. Bordi, V. Valentini, *La cappella del Primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano, S. Maria Antiqua, 17 marzo- 11 settembre 2016), Roma 2016, pp. 270-279. L'esecuzione delle pitture interne dell'Oratorio è tradizionalmente collocate nell'ultimo quarto del secolo al tempo di papa Adriano I (772-795) (P.J. Nordhagen, *The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia» 1 (1962), pp. 53-72; K. Gulowsen, *The Oratory of the Forty Martyrs: from Imperial Ante-Vestibule to Christian Room of Worship*, in *Imperial Art as Christian Art- Christian Art as Imperial art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 15 (2001), pp. 77-91; J. Rasmus Brandt, *The Oratory of the Forty Martyrs: from Imperial Hall to Baroque Church*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne, J. Rasmus Brandt, G. Moranti, Roma 2004, pp. 137-152), ma ha ricevuto una significativa proposta di anticipazione in: G. Bordi, *Dall'Oratorio dei Quaranta Martiri a S. Maria de Inferno*, in *Santa Maria Antiqua*, pp. 278-287. Cfr. anche R. Coats-Stephens, *The "Oratory of the Fourth Martyrs"*, in *S. Maria Antiqua the Sistine Chapel of the Early Middle Age*, ed. by E. Rubery, G. Bordi, J. Osborne, Turnhout 2021, pp. 195-211.

del secolo VIII<sup>43</sup>. Dell'ultimo quarto del secolo è poi la decorazione di S. Adriano al Foro<sup>44</sup> ed infine entro l'VIII secolo si deve datare anche il martirio di Callisto nella catacomba di Calepodio<sup>45</sup>. Aggiungiamo che la situazione sembra consolidarsi al volgere nuovo secolo: al tempo di Pasquale I (817-824), nel transetto della rinnovata S. Pudenziana, compare un articolato e corale ciclo martiriale con scene di *passio* di tredici santi<sup>46</sup>. Le ragioni del successo delle rappresentazioni martiriali tra VII e VIII secolo a Roma sono state rintracciate da Lesley Jessop nell'influenza della cultura greca: tali cicli compaiono in diaconie, e se non direttamente commissionati da laici, appaiono rivolti ai laici, che nei "non-biblical saints" potevano trovare interlocutori e intercessori a loro più vicini.

Come anticipato, i passi dei Padri della Chiesa citati vennero attenzionati nel corso dell'era iconoclasta e portati a riprova dell'"effetto" provocato dalla rappresentazione sacra,

---

<sup>43</sup> M. Righetti Tosti Croce, *Gli affreschi di S. Maria in Via Lata*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989- 18 febbraio 1990), a cura di A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 179-183; F. Betti, *La chiesa di S. Maria in Via Lata. La decorazione pittorica*, in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia del Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di A.S. Arena, P. Delogu, L. Parioli, M. Ricci, L. Saguì, L. Venditelli, Milano 2001, pp. 450-469; G. Bordi, *Tra pittura e parete. Palinsesti, riusi e oblitterazioni nella diaconia di Santa Maria in Via Lata tra VI e XI secolo*, in *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, a cura di A. Molinari, R. Santangeli Valenzani, L. Spera, Roma 2010, pp. 395-410.

<sup>44</sup> A. Bartoli, *Curia senatus. Lo scavo e i restauri*, Roma 1963, pp. 15-36; G. Bordi, *Sant'Adriano al Foro Romano e gli affreschi altomedievali*, in *Roma dall'antichità al medioevo*, pp. 478-486; Ead., *Committenza laica nella chiesa di S. Adriano al Foro nell'alto Medioevo*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 dicembre 2010), Milano 2011, pp. 421-433.

<sup>45</sup> Scoperta relativamente recente (1962) venne presentata al pubblico per la prima volta nel 1969: A. Nestori, *La tomba di Callisto sull'Aurelia Antica*, in *Actas del VIII Congreso Internazionale de Arqueologia Cristiana* (Barcelona, 5-11 octubre 1969), Città del Vaticano-Barcelona, 1972, pp. 367-372; Id., *La catacomba di Calepodio al III miglio della via Aurelia vetus e i sepolcri dei papi Callisto I e Giulio I (1a parte)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 47 (1971), pp. 169-278; Id., *La catacomba di Calepodio al III miglio della via Aurelia vetus e i sepolcri dei papi Callisto I e Giulio I (2a parte)*, *ivi*, 48 (1972), pp. 193-233; Id., *Nuovi reperti nella catacomba di Calepodio*, *ivi*, 51 (1975), pp. 135-141; Sulla storia critica e sul ciclo pittorico si veda in particolare il più recente studio di M. Minasi, *La tomba di Callisto. Appunti sugli affreschi altomedievali della cripta del papa martire nella catacomba di Calepodio*, Città del Vaticano 2009 (Scavi e Restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 6), in particolare pp. 23-28; 63-74.

<sup>46</sup> Numero forse da collegarsi alla traslazione delle reliquie di numerosi santi ricordata nel *Liber Pontificalis* nella fondazione della chiesa da parte di Pasquale I. Sul monumento si veda: C. Zaccagnini, *Nuove osservazioni sugli affreschi altomedievali della chiesa romana di S. Prassede*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 22 (1999), pp. 83-114. Più recentemente il ciclo ha risvegliato una nuova attenzione: G. Bordi, C. Mancho, V. Valentini, *Dipingere a Roma al tempo di Pasquale I: Santa Prassede all'Esquilino e S. Cecilia in Trastevere*, in «Svmmma. Revista de Cultures Medievales», 9 (2017), pp. 64-101; C. Mancho, *I martiri nascosti. Alcune riflessioni sugli affreschi del transetto di Santa Prassede*, in «Hortus Artium Medievalium», 25 (2019), 2, pp. 366-375. In particolare per la questione dell'evoluzione della rappresentazione martiriale si veda: C. Croci, *The depiction of 'Acta Martyrum' during the early middle ages hint from a liminal space, the transept of Santa Prassede in Rome (814-824)*, in *The notion of liminality and the medieval sacred space*, ed. by K. Doležalová, I. Foletti, Brno 2019 (Convivium, Supplementum), pp. 90-111; Ead., *Una questione romana: la (ri)nascita della pittura narrativa martiriale nell'Alto Medioevo*, in *Rome on the Borders: visual culture during the Carolingian transition*, ed. by C. Bordino, C. Croci, Brno 2020 (Convivium, Supplementum), pp. 86-103.

rispettivamente interpretato come il pericolo o il potere insito nelle immagini narrative. Questa la causa – seguendo l'ipotesi sostenuta da ultimo da Chiara Bordino – che avrebbe decretato un nuovo successo delle rappresentazioni narrative di martiri, forse già in corrispondenza della tregua della restaurazione delle immagini a Costantinopoli<sup>47</sup>. Nella sua celebre omelia recitata nell'anno 867 per l'inaugurazione della nuova S. Sofia riportata all'ortodossia, il patriarca Fozio fa riferimento alle immagini dei martirii dei santi<sup>48</sup>. Alla metà dell'VIII secolo un ciclo di martirii è descritto nella *Vita Tarasii* scritta dal diacono Ignazio<sup>49</sup>. In questo caso si tratta di un "ciclo misto", in cui sono accostate le vicende di un gruppo di santi parzialmente identificati dai moderni lettori della *Vita* sulla base dei martirii subiti cui si aggiungono i martirii di Tecla e Stefano, gli unici i cui nomi sono esplicitamente indicati dall'autore<sup>50</sup>.

Sarà infine utile concludere questa panoramica con un'ultima testimonianza letteraria di altissimo profilo, la descrizione della Nea Ekklesia di Costantinopoli intessuta all'interno della *Vita Basilii* da Costantino VII Porfirogenito intorno al 950<sup>51</sup>. La perduta chiesa palatina costruita dall'imperatore Basilio I rifulge di oro e di argento, di pietre preziose e marmi policromi; eppure l'unico esplicito riferimento ad immagini figurative si trova nell'ultima sezione dell'*ekphrasis*, nella descrizione dedicata ai due portici esterni. Il portico che permetteva l'accesso alla chiesa dal lato nord aveva rappresentate sulla volta a botte le sofferenze e le prove (contese) "ἄθλους καὶ τὰ παλαίσματα" dei martiri. L'autore non manca di sottolineare l'effetto benefico che queste rappresentazioni suscitano, nutrimento per gli occhi e per l'anima ("ἔσθιῶν ἅμα τοὺς ὀφθαλμοὺς

---

<sup>47</sup> In particolare: C. Bordino, 'Immagini vive': figure di santi e scene di martirio a Costantinopoli nel primo IX secolo, in *Grata più delle stelle. Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, a cura di S. Ammirati, A. Ballardini, G. Bordi, vol.2, Roma 2020 (Arte in questione, 2), pp. 226-252.

<sup>48</sup> Photius, *Homelias*, XVII, 2, 5, edito in B. Laourdas, Φωτίου Ὁμιλίαι. Ἐκδοσις κειμένου, εισαγωγή και σχόλια, Thessaloniki 1959 (Ἑλληνικά Παράρτημα 12), pp.170, 21-24; trad.: Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 189; cit. in Bordino, *Ἐμψυχοὶ εἰκόνες*, p. 213.

<sup>49</sup>BHG 1638; edita in: *The life of Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon*, introduction, text, translation and commentary by S. Efthymiadis, Aldershot 1998 (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 4), capp. 49-51, pp. 134-141, 194-196; anche il commento ivi, pp. 238-242. Si veda inoltre: W. Wolska-Conus, *Une programme iconographique du patriarche Tarasios?*, in «Revue des études byzantines», 38 (1980), pp. 247-257; A. Rouselle, *Sources iconographiques perdues: les premiers images des martyrs*, in «Cassiodorus», 2 (1996), pp. 219-230; S. Efthymiadis, *Hagiography from the 'Dark Age' to the Age of Symeon Metaphraste*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. I: *Periods and Places*, pp. 95-143, in particolare p. 105.

<sup>50</sup> Cfr. *The life of Patriarch Tarasios*, cap. 50, pp. 140-141, 196, 241; cfr. Bordino, 'Immagini vive', pp. 229-230.

<sup>51</sup> *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur liber quo Vita Basilii imperatoris amplectitur*, trad. e commento I. Ševčenko, Berlin 2011 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 42); A. Kazhdan, A. Cutler, s.v. *Vita Basilii*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991, 3, pp. 2180-2181. Sul valore documentario del componimento per le committenze di Basilio: Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, pp. 192-199; R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia 2008, pp. 86-91, M. Gallina, *La descrizione della Nea Ekklesia nella Vita Basilii tra propaganda dinastica e retorica letteraria*, in «Studi Medievali», 52 (2011), pp. 347-373.

καί τὴν ψυχὴν”) e mezzo per trascendere il mondo dei sensi<sup>52</sup>. Sembra che anche in questo caso fossero rappresentate scene di martirii di diversi santi.

Questa breve disamina sembra mettere in evidenza come fino al IX secolo, ove si escludano come abbiamo premesso, gli Apostoli<sup>53</sup>, le immagini narrative di tipo agiografico corrispondano a immagini di martirio. L'apparente esclusività non sembra stupire nel panorama dei primi secoli della cristianità, in quanto i martiri rappresentano un chiaro riferimento identitario. Che il successo di questa tipologia di soggetti anche nei secoli successivi sia dovuto all'influenza della cultura greca e poi alla restaurazione dell'Ortodossia o ad un insieme di fattori concomitanti, esso va comunque osservato nel suo significato intrinseco: i martiri imitano, reiterano e riattualizzano il sacrificio di Cristo per l'intera comunità; per questo nella morte gli assomigliano, assumono una forma simile alla sua divenendo uomini e donne, “σύμμορφοι Χριστοῦ”, come chiariva con una felice sintesi l'iconoclasta Epifanio di Salamina<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *Vita Basilio*, V, 86: “When you leave the temple through the northern door, you enter a long barrel-vaulted portico whose ceiling is splendidly adorned with encaustic (?) paintings, the portico contains the struggles and the contests of the martyrs; it both offers nourishment to the eye and rouses the soul to blessed and Divine Love, for the prowess of the martyrs draws the soul toward that Love and urges it to try, as much as it can to transcend the world of the senses [...]”: trad. in *Chronographiae quae Theophani continuati*, pp. 279-281; cit. in Gallina, *La descrizione della Nea Ekklesia*, pp. 369-370; cfr. Bordino, *Émpsychoi eikónes*, p. 97. Del secondo portico gemello sul lato opposto, che l'autore afferma attraversare l'area di caccia imperiale del palazzo, non è descritta la decorazione.

<sup>53</sup> Come già sottolineato le storie di Pietro già si espandevano a comprendere episodi precedenti al martirio. Lasciando sospesa la questione della navata di san Pietro e dell'inserimento di un ciclo petrino nel transetto nel corso del IX secolo, siamo però a conoscenza che degli episodi della predicazione di Pietro, oltre che il suo martirio erano inseriti all'interno del ciclo cristologico musivo nell'oratorio di Giovanni VII (705-707) in S. Pietro in Vaticano, come testimoniano i disegni di Grimaldi: A. Van Dijk, *Jerusalem, Antioch and Rome: the Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 51 (2001), pp. 305-328; ignorato in: P. Pogliani, *Il perduto oratorio di Giovanni VII. I mosaici*, in *Santa Maria Antiqua*, pp. 240-247.

<sup>54</sup> Bordino, *‘Immagini vive’: figure di santi*, p. 226.

## I.2. Oltre la morte: miracoli di santi vescovi e guaritori

Contemporaneamente all'apparizione delle prime immagini martiriali da cui abbiamo preso le mosse, il problema di includere all'interno della narrazione letteraria un modello di santità che non fosse rappresentato solo dall'*acmè* della morte, dal sacrificio estremo, ma, in assenza di questo, anche da casi diversi, in cui la morte era avvenuta per vecchiaia o malattia, era già stato affrontato dagli agiografi greci e latini del IV secolo<sup>55</sup>. Nella letteratura la questione sembra manifestarsi contemporaneamente su due binari o meglio nella costruzione di due nuove tipologie di santi: le vite dei santi monaci – di cui l'esempio più antico è la *Vita di Antonio* (356-357) scritta da Atanasio di Alessandria<sup>56</sup> – e quelle dei santi vescovi, la vita di Martino scritta da Sulpicio Severo, le vite di Ambrogio di Milano, Agostino, Ilario e Onorato di Arles<sup>57</sup>. Gli autori di queste biografie elaborarono alcuni *topoi* riguardanti la morte<sup>58</sup>, in qualche modo controbilanciando l'assenza della tensione emotiva delle *Passiones*.

Di Martino, Sulpicio racconta che nacque in Pannonia intorno al 316, e, essendo figlio di militare, iniziò anche lui la sua carriera nell'esercito; già convertitosi al cristianesimo dopo essersi congedato, visse come eremita accolto da Ilario di Poitiers; intorno a lui già si erano raccolti molti discepoli, i primi beneficiari dei suoi miracoli, tra i quali si ricorda la resurrezione di due uomini. Martino divenne vescovo in modo assai curioso; fu letteralmente rapito dai cittadini di Tours che lo volevano alla loro guida e dopo una strenua attività pastorale, morì nella tranquillità della vecchiaia circondato dai suoi discepoli<sup>59</sup>. La santità di Martino, come quella che, in qualche modo, che verrà costruita per Nicola, si configura come quella di una figura poliedrica: militare, monaco, vescovo, evangelizzatore, guaritore.

Come già messo in luce da Nancy Patterson Ševčenko – e, mi sembra, scarsamente valorizzato nella letteratura critica successiva – è proprio del vescovo Martino di Tours che si conservano le testimonianze più antiche di immagini narrative di un santo "extra-testamentario" (o "non-biblical"),

---

<sup>55</sup> D. Jasiński, *Nec timeo mori. The image of a dying bishop in late antique Latin hagiography*, in *L'éveque, l'image et la mort, Identité et mémoire au Moyen Âge*, sous la direction de N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2014 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 16), pp. 323-331.

<sup>56</sup> F. Caraffa, s.v. *Antonio, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 2, Roma 1962, coll. 106-113; M. Cirmeni Bosi, *Iconografia*, in *ivi*, coll. 121-135; J.A. Timbie, A. Kazhdan, s.v. *Antony the Great*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, pp. 125-126.

<sup>57</sup> S. Dagenmark, *Funeral as a Hagiographic Motiv in Vita Augustini and Some Other Biographies of Bishops*, in «Agustinianum», 40 (2000), pp. 255-289; Jasiński, *Nec timeo mori*, p. 324.

<sup>58</sup> Jasiński, *Nec timeo mori*, pp. 323-331.

<sup>59</sup> Si veda in particolare: J. Lahache, s.v. *Martino di Tours*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 8, Roma 1967, pp. 1248-1278.

di carattere non-martiriale<sup>60</sup>. Entrambe le testimonianze si legano al luogo dell'attività del santo, la città di Tours, e di entrambe abbiamo notizia solo grazie alle fonti scritte.

Nella seconda metà del V secolo il vescovo di Tours Perpetuo fece costruire sul luogo già dedicato alla memoria del suo predecessore, una basilica monumentale, proporzionata al successo raggiunto dal culto del santo. Contemporaneamente, una seconda vita di Martino, basata fedelmente sulla prima, venne scritta da Paolino di Perigueaux, il quale redasse anche i *tituli* che accompagnavano le scene incluse nel programma decorativo della chiesa<sup>61</sup>. Tra gli episodi elencati dalle didascalie di Paolino spicca un riferimento a scene di miracoli operati da san Martino:

“Attolens oculos trepido miracula visu  
concipe et eximio causant committe patrono  
[...]*Si dubitas ingesta oculis miracula cerne  
queis famuli meritum verus salvator honorat*”<sup>62</sup>.

Questa laconica testimonianza non ci concede informazioni sul contenuto narrativo degli episodi rappresentati all'interno del programma, ma lascia pensare che fossero più di uno, per l'uso del plurale, e forse tra questi non doveva essere inclusa la morte del santo, proprio per l'assenza di elementi miracolosi.

A seguito di un violento incendio, la cattedrale della città, quella dove si trovava la memoria di Martino per il celebre Miracolo della Messa, venne ricostruita ad opera di Gregorio di Tours (573-590). Anche in questo caso il vescovo volle corredare la decorazione pittorica con *tituli* in latino, affidandone la composizione al poeta Venanzio Fortunato, autore pure di una *Vita* di san Martino<sup>63</sup>. In questo secondo caso i soggetti indicati dal poeta si riferiscono in modo puntuale al contenuto narrativo del ciclo e compongono una serie di sette episodi. Per la prima volta compare

---

<sup>60</sup> Patterson Ševčenko, *Cycles of the life*, pp. 17-18.

<sup>61</sup> R. Ray, *Recherches sur les origines de l'art hagiographique en Occident*, in «Pallas», 6 (1958), pp. 113-124, in particolare pp. 117-124; T. Sauvel, *Les miracles de saint-Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au Ve au VIe siècle*, in «Bulletin Monumental», 114 (1956), 3, pp. 153-179; Patterson Ševčenko, *Cycles of the life*, p. 17. Sulla basilica si veda: C. Lelong, *La basilique Saint-Martin de Tours*, Cambrai-lès-Tours 1986; Id., *Le tombeau de saint Martin*, in «Bulletin de la Société archéologique de Touraine», 12 (1988), pp. 91-138; Id., *Le sites martiniens de Touraine d'après les biographes de saint Martin*, in *Martin de Tours. Du Légionnaire au saint évêque*, ed. par J.-P. Delville, M. Laffineur-Crépin, A. Lemeunier, Liège 1994, pp. 59-63, in particolare pp. 61-63.

<sup>62</sup> E.F. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, Paris 1856, I, n. 176, cit. in: Ray, *Recherches sur les origines*, p. 120; Sauvel, *Les miracles*, p. 158.

<sup>63</sup> Sauvel, *Les miracles*, pp. 160-162; cfr. anche Lahache, s.v. *Martino*, col. 1278.

l'episodio del dono del mantello, poi Martino cura un lebbroso, è il protagonista il miracolo della messa, resuscita un uomo, compie il miracolo del pino, distrugge un idolo pagano e compie il miracolo cosiddetto del falso martire<sup>64</sup>.

Tornando a Oriente, bisogna sottolineare che, quanto al taumaturgo Artemio, non c'è sicurezza su tipo di ἱστορία decorasse la sua tomba nella chiesa di S. Giovanni Prodromo a Costantinopoli<sup>65</sup>, mentre invece sappiamo per certo che dovevano essere miracoli di guarigione quelli un tempo rappresentati nella basilica di san Demetrio a Tessalonica, come testimoniato dal primo e dal secondo libro dei *Miracula Sancti Demetrii*.

Secondo la leggenda san Demetrio venne martirizzato al principio del IV secolo a Sirmium o a Tessalonica; qui, sebbene non sia certo dove il corpo del santo fosse conservato, presto sorse un luogo dedicato alla sua memoria, presso il quale avvenivano guarigioni miracolose<sup>66</sup>. Nonostante la carriera militare, che avrebbe fatto assumere a Demetrio un ruolo di primo piano nella difesa della sua città, nelle svariate occasioni in cui Tessalonica fu sotto attacco, egli fu primariamente un guaritore<sup>67</sup>. Nella prima raccolta dei *Miracula*, datata intorno alla prima metà del VII secolo, l'autore racconta la miracolosa guarigione ad opera di Demetrio del prefetto Mariano, rappresentata anche in forma pittorica presso la basilica del santo. Nel secondo libro dei *Miracula* è menzionata un'altra immagine di san Demetrio collocata sempre nella sua basilica, dove il santo era ritratto mentre salvava la città di Tessalonica, probabilmente dall'invasione slava del 619<sup>68</sup>. Non sappiamo se la guarigione di Mariano assomigliasse alle immagini votive del santo sopravvissute dall'incendio del 1917 e quelle documentate nella basilica dagli acquerelli di Walter S. George (1907-1908), la cui cronologia oscilla intorno tra V e VII secolo<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> Le Blant, *Inscriptions Chretienne de la Gaule*, nn. 86-193, cit. in: Ray, *Recherches sur les origins*, pp. 120-123; Sauvel, *Les miracles*, pp. 162-163; Patterson Ševčenko, *Cycles of the life*, p. 17.

<sup>65</sup> Janin, *Les églises de Constantinople*, p. 58; Patterson Ševčenko, *Cycles of the life*, p. 19.

<sup>66</sup> P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de s. Demetrios*, 2 vols, Paris 1979-1981; A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Demetrios of Thessalonike, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, pp. 605-607; N.Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike: the Tomb of Saint Demetrios*, in «Dumbarton Oaks Papers», 56 (2002), pp. 175-192; Id., *Saint Demetrios, in Mosaics of Thessaloniki 4<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century*, ed. by N.Ch. Bakirtzis, Athens 2012, pp. 131-179, in particolare pp. 131-133; F. Alto Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Berlin 2013, capitoli I, II.

<sup>67</sup> L'attività medico-curativa è chiaramente indicata nelle fonti greche, che descrivono il santo come *īamatikos*, *īamatoklytos*, *īamatophoros*, *hygiodoros*: Bakirtzis, *St. Demetrios*, p. 133.

<sup>68</sup> Patterson Ševčenko, *Cycles of the life*, p. 19.

<sup>69</sup> La datazione dei singoli episodi decorativi all'interno della basilica è stata oggetto di un articolato dibattito critico, di cui qui riprendiamo solo le più recenti conclusioni da parte di Robin Cormak. La prima fase della decorazione musiva è stata datata in corrispondenza con l'edificazione, nell'ultimo quarto del V secolo. In un secondo momento, a seguito dell'incendio di cui danno notizia i *Miracula Sancti Demetrii* e che dovrebbe collocarsi tra il 603 e il 649. Dopo questa data e prima della visita di Giustiniano II del 688 si dovrebbe collocare la seconda fase della decorazione musiva: R. Cormack, *The Mosaic Decorations of S. Demetrios*,



Si potrebbe muovere a queste rappresentazioni la critica di una certa assenza di dinamismo, proprio nel momento in cui oggetto dell'interesse qui è il racconto e quindi il movimento. Tuttavia, solo superficialmente queste immagini possono definirsi statiche, mentre rendono in modo particolarmente chiaro l'azione taumaturgica di Demetrio, il quale, spesso taciturno, spuntando dal suo ciborio, curava semplicemente appearing in sogno ai malati che pernottavano presso il suo santuario, attraverso la pratica terapeutica dell'*incubatio*<sup>70</sup>. Miracoli di guarigione avvenivano anche attraverso il contatto con l'olio delle lampade della basilica, più tardi sostituito con l'olio profumato che sgorgava direttamente dalla sua (presunta) tomba, soddisfacendo la crescente richiesta dei pellegrini<sup>71</sup>; guarigioni attraverso visite in sogno avvenivano comunque anche al di fuori del santuario.

Patterson Ševcenko richiamava anche un altro caso, la vita di san Spiridione vescovo di Trimitonte a Cipro, scritta e pronunciata da Teodoro di Pafo intorno alla metà del VII secolo presso la basilica del santo. L'autore vi racconta un episodio ignoto ai suoi ascoltatori, quello del santo che abbatte gli idoli e, per convincerli che il miracolo sia realmente accaduto, indicava loro la sua rappresentazione che, in questo caso sappiamo collocata al di sopra del portale di ingresso della chiesa<sup>72</sup>. Come già acutamente rilevato da chi mi ha preceduto, in entrambi i casi la menzione dell'opera figurativa costituisce il racconto stesso dell'episodio, cui segue, in una forma analoga a quella già indicata per il caso di san Martino, l'invito a verificare la veridicità del racconto, guardando alle immagini rappresentate con i propri occhi<sup>73</sup>.

I casi di cicli agiografici che non rientrano nell'ambito di cicli martiriali sono quindi attestati già dal V secolo, ma rimangono una discreta rarità nonostante il vasto successo di pubblico incontrato dal culto dei relativi santi. I racconti per immagini di questi nuovi santi uomini (più rare le donne) potevano sfruttare una serie di modelli già esistenti nel patrimonio iconografico costituito dagli episodi formulati per illustrare le scene dell'Antico Testamento e anche, forse soprattutto, le storie di Cristo e dei suoi primi discepoli. Ed infatti queste nuove figure di santi, che infoltivano e variavano la schiera di intercessori, non assomigliavano a Cristo nella morte ma nella vita,

---

*Thessaloniki: A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George*, in «Annual of the British School of Archeology at Athens», 64 (1969), pp. 17-52, in particolare pp. 42-52, ried. in R. Cormack, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989 (Variorum collected studies series, 296), I.

<sup>70</sup> Bakirtzis, *St. Demetrios*, p. 192; Alto Bauer, *Eine Stadt*, pp. 224-233.

<sup>71</sup> J. Walter, *St. Demetrius the Myroblytos of Thessalonica*, in «Eastern Churches Review», 5 (1973), 2, pp. 157-178.

<sup>72</sup> BHG 1647-1648; edito in: *La légende de s. Spyridion évêque de Thrimonthe*, ed. par P. van der Ven, Louvain 1953, pp. 1-104; Patterson Ševcenko, *Cycles of the life*, p. 20; cfr. anche A. Kazhdan, N. Patterson Ševcenko, s.v. *Spyridion, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, p. 1940.

<sup>73</sup> Patterson Ševcenko, *Cycles of the life*, p. 20.

nell'attività instancabile di benefattori, guaritori, predicatori e difensori del cristianesimo, e nelle immagini avrebbero preso le sembianze del magistero di Cristo piuttosto che del suo sacrificio. L'operazione di attingere a questo patrimonio figurativo non poteva che avvenire nella consapevolezza del contenuto di somiglianza, ovvero nel riferimento del legame tipologico tra le azioni dei nuovi santi e dei precedenti che le legittimavano, nell'idea di "assimilazione" già richiamata. Aggiungiamo, inoltre, che questa dimensione "attiva" in un certo senso semplificava anche il compito di *imitatio* assegnato al cristiano da Basilio di Cesarea<sup>74</sup>.

Non abbiamo notizia se già in questa fase aurorale san Nicola di Myra abbia avuto un ruolo e quale. La prima testimonianza di una rappresentazione di un ciclo della vita di san Nicola è tramandata da una fonte scritta, un anonimo encomio edito da Gustav Anrich, databile al IX secolo<sup>75</sup>. L'autore dell'encomio, nel raccontare la prima parte della cosiddetta *Praxis de Stratelatis* – il più antico miracolo nicolaiano sul quale si tornerà diffusamente –, vale a dire il momento in cui Nicola interviene salvando dalla morte tre innocenti condannati ingiustamente, afferma di aver visto la scena spesso rappresentata in immagine "έν πίναξι":

“είδον τοῦτο πολλάκις κεχαραγμένον έν πίναξι, ἄνδρας γυμνοῦς τῷ χεῖρε δεδεμένους ὀπισω γόνυ κλίναντας, αὐχένας ἐκτείναντας, τὸ ξίφος ἄεριον, τὸν δῆμιον σπεύδοντα τὸν προστάτην προφθάνοντα τὸν λυτρωτὴν προλαμβάνοντα, καὶ μόνῳ τῷ τύπῳ τῆς θεᾶς ἰλιγγιάσας οὐκ ἄδακρυτὶ παρελήλυθα, καὶ τὸ δρᾶμα δυσωπηθεῖς καὶ τὸ θαῦμα καταπλαγεῖς”<sup>76</sup>.

L'anonimo agiografo sfrutta il *pathos* che è proprio dell'episodio nella sua rappresentazione pittorica. Non sarà sfuggito come la descrizione ricordi assai da vicino le prime immagini di martirii dalle quali siamo partiti (figg. I.1.2-3). Una somiglianza che spinge a porre un ulteriore interrogativo che, pur non riguardando direttamente la fonte indicata, per la quale tale ragionamento risulterebbe anacronistico, mette in dubbio il rapporto tra testo ed immagine. È plausibile che il racconto, come vedremo molto articolato, della *Praxis de Stratelatis*, elaborato entro il VI secolo, una volta confezionato, avesse richiesto agli artisti uno sforzo di adattamento dei modelli a disposizione e che questi avessero tratto dal repertorio martiriale un'immagine quasi

---

<sup>74</sup> Cfr. *Supra*.

<sup>75</sup> Non esiste una traduzione italiana del passo, che potrebbe suonare grossomodo: “Vidi questa scena spesso rappresentata nelle immagini: degli uomini nudi, prostrati in ginocchio, legati con le mani dietro alla schiena, i colli protesi, una spada librata in aria, il popolo accorso, il liberatore che arriva appena prima in aiuto, in un solo colpo, senza lacrime, ferma l'azione vergognosa e compie il tremendo miracolo”. L'anonimo testo segue l'encomio di Giorgio Cartofilatto nel manoscritto milanese Amb. Gr. D. 92: G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 166-167, 586; cit. in: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 106, 158.

<sup>76</sup> G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 166-167, 586; in: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 106, 158.

pronta, tre condannati con le mani legate dietro la schiena, un'immagine alla quale bastava aggiungere solo san Nicola.

Eppure proprio perché la creazione di un immaginario legato ai santi prende l'avvio da simili immagini che sorge il dubbio che si sia invece verificato il processo inverso, ovvero che una di queste immagini di condannati abbia suggerito all'immaginazione una storia nuova, questa volta diversa e con lieto fine, forse grazie alla presenza di un'ulteriore insolita figura in avvicinamento, identificata quale nuovo protagonista.



Fig. I.1. *Sacra Parallela*, illustrazione del passo dell'Epistola 2 di Basilio di Cesarea; in basso un pittore copia un'icona (Paris, Bibliothèque nationale de France, Gr. 923, fol. 328v).

Fig.I.2. Roma, Ss. Giovanni e Paolo, oratorio subdiale, parete, destra registro superiore, scena di martirio.



Fig. S. Prassede, torre campanaria (transetto), parete A, scena di decollazione (Zaccagnini 1999).

## II. IL SANTO NELLA NARRAZIONE LETTERARIA

### II.1. La vita di san Nicola tra Oriente e Occidente: le fonti

Quella di san Nicola può definirsi senza dubbio una lunga storia e non solo perché il culto del santo è arrivato, grazie alla devozione popolare, all'era contemporanea ma perché articolata e stratificata è la definizione della sua agiografia attraverso le fonti. Dopo i primi tentativi eruditi di sistematizzazione<sup>1</sup>, l'evoluzione del repertorio di miracoli in lingua greca nel corso del Medioevo ha ricevuto una significativa attenzione critica<sup>2</sup>, mentre sul fronte latino scarse sono le indagini sistematiche e non esiste che un numero esiguo di edizioni dei numerosi testi agiografici elencati nella *Bibliotheca Hagiographica Latina*<sup>3</sup>. Il tentativo di questo capitolo è quello di delineare l'immagine del santo attraverso le fonti letterarie greche e latine dalle origini alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze – fermandoci quindi più o meno in corrispondenza del limite cronologico scelto per le attestazioni iconografiche narrative sul territorio italiano – con l'obiettivo di individuare i testi più influenti per la costruzione dell'immaginario sul santo e i contenuti narrativi dei cicli a lui dedicati. La ricerca sulle fonti latine sconfinerà necessariamente oltre il territorio italiano in

---

<sup>1</sup> Antonio Beatillo, *Historia della vita, miracoli, traslatione, e gloria dell'illustrissimo confessore di christo S. Nicolo il magno arcivescovo di mira*, Napoli 1620; Nicolò Carmine Falcone, *Sancti confessoris pontificis et celeberrimi thaumaturgi Nicolai acta primigenia*, Neapolis 1751.

<sup>2</sup> L'edizione critica dei testi della vita di san Nicola è assente dagli *Acta Sanctorum* dei Bollandisti che avendo iniziato da gennaio non proseguirono mai dopo la metà di novembre, escludendo la festa del santo il 6 dicembre nell'edizione del 1643 e la numerazione della *Bibliotheca Hagiographica Graeca* si basa sullo sforzo di sistematizzazione dello studio di Gustav Anrich. L'autore ha studiato ed edito le fonti agiografiche in prosa, senza includere testi liturgici e componimenti poetici: G. Anrich *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche; Texte und Untersuchungen*, 2 voll. Leipzig-Berlin 1913-1917. Sull'opera si veda anche: G. Cioffari, *Gustav Anrich e la Praxis de Stratelatis*, in *Esegesi, vissuto cristiano, culto dei santi e santuari. Studi di Storia del Cristianesimo per Giorgio Otranto*, a cura di I. Aluisa, L. Avellis, A. Campione, L. Carnevale, A. Laghezza, Bari 2020, pp. 187-195, in particolare pp. 187-191. Al quadro delineato da Anrich, Patterson Ševčenko ha aggiunto nel suo studio sulle rappresentazioni narrative bizantine, i contenuti tramandati dalle omelie già edite nei volumi della *Patrologiae Graeca* di Migne, attribuite rispettivamente a Leone il Saggio, a Teofane Cerameo e alcuni miracoli in poesia da varie fonti, alcune delle quali saranno qui discusse per il loro contenuto: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 26-27. Nuovi apporti all'evoluzione dell'agiografia nicolaiana di lingua greca anche in: A.Y. Vinogradov, *Греческая житийня традиция святого Николая. Проблемы и перспективы* (Griechische hagiographische Überlieferung des heiligen Nikolaus. Problemen und Perspektiven), in *Добрый кормчий. Посетание Святого Николая в христианском мире*, a cura di A.V. Bugaevskij, Mosca 2011, pp. 100-107.

<sup>3</sup> *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetates*, 2: K-Z, Bruxellis 1898, pp. 890-899; *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetates. Supplementum*, Bruxellis 1911, pp. 235-238. Per quanto riguarda il panorama delle fonti latine in relazione ai precedenti greci: G. Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, Bari 1987; Id. *San Nicola nelle fonti letterarie dal V all'VIII secolo*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, pp. 31-34; C.P. Charalampidi, *Vios tou Ag. Nikolaou Ellinikes kai latinikes piges (Vita di S. Nicola. Fonti greche e latine)*, in «Nicolaus. Studi storici», 40 (2010), pp. 225-253. Si veda anche: L. Carceri, R. Martucci, *Saggio di bibliografia nicolaiana*, in «Lares», 68 (2002), 1, pp.161-190.

Europa, nei territori della Germania, della Francia e dell'Inghilterra, spesso veri e proprio propulsori di novità nell'agiografia nicolaiana e anche cartine-tornasole per il panorama italiano, di fatto ancora da indagare. Un affondo sul contenuto dei singoli miracoli come tramandato da ciascuna fonte non troverà qui spazio, se non in casi eccezionali, e sarà, ove possibile, rimandato ai singoli monumenti in catalogo, ogni qualvolta le immagini ci porranno delle questioni interpretative (Cap. III.4; V.1-6). È doveroso inoltre premettere che – volendo procedere filologicamente – la posizione di questo capitolo sull'identità di san Nicola nelle fonti scritte può apparire in parte come una forzatura dal momento che le prove dell'esistenza di un culto verso san Nicola a Myra (Cap. III) e le più antiche fonti letterarie, sono di fatto coeve tra loro<sup>4</sup>.

### II. 1. 1. La *Praxis de Stratelatis*

La parabola agiografica di san Nicola ha inizio “sottotono” in epoca giustiniana con un unico miracolo erratico tramandato: la *Praxis de Stratelatis* o *Racconto dei tre generali*<sup>5</sup>.

Al tempo dell'imperatore Costantino tre generali Urso Nepoziano ed Erpilione sono imbarcati alla guida di una flotta per raggiungere e sedare la rivolta dei Taifali in Frigia. In viaggio, a causa del vento contrario, sono costretti a riparare ad Andriake, porto di Myra. Li raggiunge presto Nicola, il vescovo della città, venuto a placare il malcontento suscitato dall'arrivo delle truppe nei cittadini. Nella breve assenza del vescovo da Myra, però, il governatore della città aveva approfittato per condannare a morte tre innocenti. Appena informato Nicola in un lampo si precipita e riesce a salvare i tre ingiustamente accusati strappando con le proprie mani la spada dalle mani del boia che stava per decapitarli. I generali che avevano assistito a questo salvifico intervento di san Nicola si rimbarcano per la loro missione e vittoriosi tornano a Costantinopoli. Qui, a causa delle invidie suscitate dal loro successo, con il favore di un corrotto prefetto sono ingiustamente accusati di lesa maestà nei confronti dell'imperatore e sono imprigionati. Informati della loro imminente esecuzione, di notte, ricordano quel vescovo della lontana cittadina della Licia, di come

---

<sup>4</sup> Su questo aspetto si veda: M. Bacci, *San Nicola: il grande taumaturgo*, Bari 2009, cap. I; Id., *Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы исследований* (Iconography of saint Nicholas. Results and Perspectives of the studies), in *Добрый кормчий*, pp. 296-317.

<sup>5</sup> BHG 1349-1350a; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 67-96; trad. it. in M. T. Bruno, *San Nicola nelle fonti narrative greche*, Bari 1985, pp. 22-27.

La datazione proposta da Anrich si basa anche su una serie di riferimenti interni al testo di carattere socio-politico e storico-geografico ed è stata di fatto accettata dagli studi successivi, con l'unica resistenza di Gerardo Cioffari che non esclude la fonte sia da datarsi al IV secolo e sia quindi contemporanea agli avvenimenti narrati: Cioffari, *Gustav Anrich*, pp. 191-195. Si veda anche la discussione sulla cronologia, sommario e traduzione parziale in: Efthymios Rizos, *Cult of Saints*, E05107 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E05107>

aveva salvato i tre innocenti e ne invocano il nome. San Nicola appare dunque all'imperatore Costantino e al prefetto Ablavio pretendendo il rilascio dei prigionieri. Per assicurarsi poi il buon esito del suo intervento presso l'imperatore lo minaccia che il suo diniego sarebbe stata causa di una salata sconfitta militare a Durazzo. Costantino si sveglia turbato e non crede a quanto ha visto, manda a chiamare i tre generali che ritiene autori di una stregoneria e dopo che questi gli raccontano tutta la storia dall'inizio spiegando l'avvenuto, Costantino li rilascia e un po' impaurito e per non rischiare di avere Nicola tra suoi nemici, fa recapitare dai tre generali alcuni preziosi doni<sup>6</sup>.

Il termine sicuro *ante quem* per datare il racconto è costituito dalla sua menzione nell'opera di Eustazio di Costantinopoli († 602) *Confutazione di coloro che affermano che l'anima dopo la morte non agisce* (ca 583)<sup>7</sup>. Senza entrare nel merito della complessa trattazione teologica dell'autore a sostegno del culto dei santi, il racconto dei tre generali è inserito opportunamente nella sezione riguardante l'importanza delle preghiere<sup>8</sup>. A proposito del racconto Patterson Ševčenko osservava che il modo in cui i tre generali in prigione ricordano quanto hanno visto (il salvataggio dei tre innocenti da parte del vescovo Nicola) sia esemplificativo del valore della memoria nell'ambito del culto dei santi<sup>9</sup>. Aggiungerei a questa notazione una specificazione che potrà sembrare ovvia, ma assume rilievo in relazione a quanto detto nel capitolo precedente, e cioè che quella dei generali è una memoria visiva: essi ricordano quanto hanno visto<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Le tre recensioni edite da Gustav Anrich sulla base di circa 54 manoscritti differiscono solo nella conclusione della storia, nella recensione II (BHG 1350) i tre generali tornano in pellegrinaggio più volte a Myra e nella recensione III (BHG 1350a) dopo la morte, il santo appare ai tre generali in occasione di un loro pellegrinaggio alla sua tomba: Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 30-62; cfr. Efthymios Rizos, *Cult of Saints*, E05107 <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E05107>.

<sup>7</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 57

<sup>8</sup> *Eustratii Presbyteri Constantinopolitani De statu animarum post mortem* (CPG 7522), ed. by P. van Deun, Turnout 2006 (Corpus Christianorum Series Graeca, 60); transl. in: L. Demos, *The Cult of the Saints and its Christological Foundations in Eustratios of Constantinople's De statu animarum post mortem*, Doctor of Theology Thesis, Harvard University, Cambridge MA, 2010; cfr. anche: N. Constatas, *An Apology for the Cult of Saints in Late Antiquity: Eustratius Presbyter of Constantinople, on the State of Souls after Death* (Cpg 7522), in «Journal of Early Christian Studies», 10 (2002), 2, pp. 267-85; Efthymios Rizos, *Cult of Saints*, E04192 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E04192>.

Sulla dubbia questione della *Vita* in cui il racconto doveva essere incluso: G. Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, Bari 1987, pp.37-45; Id., *San Nicola nelle fonti letterarie dal V all'VIII secolo*, in *San Nicola. Splendori d'Arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006-9 maggio 2007) a cura di M. Bacci, Milano 2006, pp. 31-34, in particolare pp. 32-33; cfr. anche Bacci, *San Nicola*, p. 200, n. 11.

<sup>9</sup> Patterson Ševčenko, *La vita di san Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 61-76, in particolare p. 63.

<sup>10</sup> *Praxis de Stratelatis*, 20, 21, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 74-75

L'unica informazione storico-biografica su Nicola che si può trarre dalla *Praxis de Stratelatis* è che egli era vescovo di Myra al principio del IV secolo. La sua personalità però emerge con grande vivacità dalla narrazione: il vescovo Nicola si prende sollecitamente cura del suo gregge e non teme di scontrarsi con le autorità, dal modesto governatore del luogo al grande imperatore Costantino.

Le apparizioni notturne del santo incluse all'interno del racconto meritano qualche riflessione. Nella recensione I (BHG 1349) si legge che il santo “τῆ νυκτὶ ἐικεῖνη ἐφάνη τῷ βασιλεῖ” e “πορευθεὶς ὤφτη τῷ ἐπάρχῳ”, cui le due recensioni II e III (BHG 1350 e 1350a) aggiungono l'avverbio αὐτοπτικῶς per la visione di Costantino<sup>11</sup>. Nelle successive inclusioni del miracolo all'interno delle agiografie di Nicola l'apparizione del santo avviene in sogno, ad esempio: δι'ὄνειρων ...ἐφιστάμενος<sup>12</sup>, “δι'ὄνειρου δεδίπτεσθαι”<sup>13</sup>, “τῷ βασιλεῖ τῆ αὐτῆ νυκτὶ καθύπαρ ἀγγελικῶς παραστήσας τὸν ἅγιον”<sup>14</sup>. Che il prefetto Ablavio e Costantino stiano dormendo al momento dell'apparizione di Nicola è fuori di dubbio anche nelle recensioni più antiche; in nessun caso si dice che l'arrivo del santo li risveglia dal sonno.

Costantino è avvertito dal santo che se non libera i prigionieri, rischia di agire senza giustizia: “ὅτι διεβλήθησαν ἀδίκως”; al prefetto invece appare apostrofandolo: “Ἀβλάβιε, βεβλαμένε τὸν νοῦν καὶ τὰς φρένας”, “sconvolto nella mente e nel cuore”<sup>15</sup>. Le raccolte di *Miracula* di santi guaritori, come Tecla, Ciro e Giovanni e Menas, raccontano di un'attività terapeutica ad ampio spettro su una serie di “carenze”, dalla perdita o dalla mancanza della fede alla follia, e spesso i malanni del corpo non erano che una più o meno diretta conseguenza di queste cause immateriali. L'ipotesi che propongo qui e che credo abbia delle conseguenze anche sotto il profilo della rappresentazione iconografica del miracolo nei secoli successivi è che il *Racconto dei tre generali* di fatto contenga due sogni “curativi”<sup>16</sup>. Il modo in cui Costantino reagisce all'apparizione notturna, accusando i generali di stregoneria, appare una forma di correttivo e specchio della diffidenza della religione ufficiale verso il mondo delle immagini oniriche e delle sue derive pagane.

---

<sup>11</sup> *Praxis de Stratelatis* II, 20; *Praxis de Stratelatis* III, 20 in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 81; 88.

<sup>12</sup> *Vita per Michaellem*, 31, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 129.

<sup>13</sup> *Methodius ad Theodorum*, 18, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 148

<sup>14</sup> *Encomium Methodii*, 28, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 165. Si veda anche: Patterson Ševčenko, *The life*, p.117, n.1.

<sup>15</sup> *Praxis de Stratelatis* I, 20, 21, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 74-75.

<sup>16</sup> Si vedano le riflessioni sul tema in: M.F.G. Parmentier, *Non Medical Healings in Eastern Christendom*, in *Fructus Centesimus mélanges offerts à Gerard J.M. Bartelink à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, ed. par A.A.A. Bastiaensen, A. Hilhorst, C.H. Keepkens, Steenburgis 1989 (*Instrumenta Patristica*, 19), pp. 279-286. Sulla questione legata alla rappresentazione di questo contenuto: III.4.7.



La *Praxis de Stratelatis* approda solitaria in Occidente, la più antica traduzione conosciuta è la versione integrale inserita per il giorno della festa del santo, il 6 dicembre, nel *Passionario Romano*, redatto non molto oltre il 640<sup>17</sup>.

È forse già nel VI secolo che il nome di Nicola vescovo di Myra è inserito nella lista dei partecipanti al concilio di Nicea del 325 compilata da Teodoro il lettore<sup>18</sup>. Il culto del santo si espande rapidamente oltre i confini della Licia a partire dal VI secolo (Cap. III. 4.6) e le sue immagini iconiche iniziano ad apparire su sigilli ed icone già entro il VII secolo<sup>19</sup>. Sono però ritratti che appaiono lontani dall'iconografia poi consolidata nei secoli successivi e costituiscono per così dire i primi passi della ricerca di un'identità<sup>20</sup>. Tale ricerca sembra ancora in atto nel pieno dell'VIII secolo, stando al racconto del metropolita Teodoro di Myra riportato negli atti del Concilio Niceno II (785). Secondo questo testo, Nicola, appare in visione come un uomo "dal volto rubicondo e i capelli bianchi", viene riconosciuto solo a seguito del confronto dei suoi tratti con un'immagine dipinta su una tovaglia d'altare<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> A. Dufourcq, *Le Passonaire occidental au VI siècle*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 26 (1906), pp. 27-65; il testo latino è edito in K. Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch in Abendlande. Eine kultgeographisch-volkkundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931, pp. 527-530; G. Cioffari, *Латинские истории до X века о святом Николасе (Le fonti latine su San Nicola anteriori al X secolo)*, in *Добрий кормчий*, pp. 108-165, in particolare pp. 113-117.

<sup>18</sup> E. Schwartz, *Über die Bischofslisten der Synoden von Chalkedon, Nicaea und Konstantinopel*, in «Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», n.s., 13 (1937), pp. 1-90, in particolare p. 63. Una datazione dell'inserimento di Nicola entro il VI secolo è stata in più occasioni sostenuta da Gerardo Cioffari mentre era rifiutata da Anrich: G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 302-303; Cioffari, *San Nicola nelle fonti*, pp. 31-32; cfr. anche Patterson Ševčenko, *The life*, p. 18.

<sup>19</sup> Sulle prime immagini di san Nicola si veda in particolare: N. Patterson Ševčenko, M. Falla Castelfranchi, s.v. *Nicola, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 679-683; Patterson Ševčenko, *Iconografia di san Nicola*, pp. 61-70, in particolare p. 61; J.-C. Chenet, *Sigillo di san Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 187-188, nr. 1.2; J. Nesbitt, *Sigillo del metropolita Komitas*, in *ivi*, p. 188, nr. 1.3; Id., *Sigillo dell'eparca Nicola*, in *ivi*, p. 188, nr. 1.4; M. Falla Castelfranchi, *Ante laterali di un trittico*, in *ivi*, pp. 188-189, nr. 1.5. Sui sigilli anche: E. Stephanova, *The image of saint Nicholas on Byzantine Seals*, in *Studies on Byzantine Sygillography*, 9, ed. by J.-C. Cheynet, C. Sode, München-Leipzig 2006, pp. 183-195.

<sup>20</sup> Cfr. Bacci, *San Nicola*, cap. III.

<sup>21</sup> *Concili Nicensi Secuti Actio Quarta*, ed. J. Mansi, *Sanctorum conciliorum nova et amplissima collectio* vol. XIII, Firenze-Venezia 1767, col. 33; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 450; Patterson Ševčenko, *The life*, p. 19; G. Cioffari, *L'antica iconografia di S. Nicola e il Niceno II*, in *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, atti del III convegno interecclesiale (Bari 1987), a cura di G. Distante, in «Nicolaus», 15 (1988), pp. 173-182.

## II.1.2. Vite, encomi e miracoli erratici in lingua greca nel IX secolo

Nei primi decenni del IX secolo, ancora prima della restaurazione delle immagini, si assiste ad rinnovamento e ad una fioritura del genere agiografico e anche sull'oscura figura di Nicola è gettata nuova luce<sup>22</sup>.

Il primo *Bíos* del santo venne scritto da un non altrimenti noto Michele Archimandrita, su commissione di un altrettanto ignoto Leone, entro il principio del IX secolo<sup>23</sup>. Dell'autore possiamo solo dire che non era di Myra né della regione della Licia, come si può dedurre da elementi interni al testo, e forse la sua opera è una delle prime testimonianze dell'affermazione del culto del santo nella capitale<sup>24</sup>. Nel prologo l'autore afferma:

“Fino ad oggi infatti l'attività pubblica di questo pastore degno di essere celebrato è rimasta sconosciuta alla maggior parte degli uomini, come sai anche tu stesso (Leone), ad eccezione di un solo miracolo (la *Praxis de Stratelatis*), che alcuni gli hanno attribuito, perché conoscono la sua grazia”<sup>25</sup>.

La *Vita per Michaelem* si pone l'obiettivo di colmare questo vuoto e sistematizzare alcuni miracoli che dovevano circolare già in forma separata<sup>26</sup>. Come ogni agiografia che si rispetti, al prologo segue la nascita del santo; dei genitori si dice che erano ricchi e devoti cittadini di Patara e che,

---

<sup>22</sup> Sulla letteratura agiografica a Bisanzio si veda: I. Ševčenko, *L'agiografia bizantina dal IV al IX secolo*, in *La civiltà bizantina dal IV al IX secolo. Aspetti e problemi*, Bari 1977, pp. 87-173; Id., *Hagiography in the iconoclast period*, in *Iconoclasm*, edited by A.A. Bryer- J. Herrin, Birmingham 1977, pp. 113-133 (ried. *In Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World*, London 1982 (Various collected studies series, 155), pp. 1-42); S. Efthymiadis, *The Byzantine hagiographer and his audience in the ninth and tenth centuries*, in Id., *Hagiography in Byzantium: Literature, Social History and Cult*, Aldershot 2011 (Variorum collected studies series, 989), pp. 59-80; Id., *Hagiography from the 'Dark Age' to the Age of Symeon Metaphrastes (Eighth–Tenth Centuries)*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, ed. by S. Efthymiadis, Farnham 2011, pp. 95-142; cfr. anche Bacci, *San Nicola*, pp. 62-73.

<sup>23</sup> BHG 1348; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 111-139; trad. Bacci, *San Nicola*, pp. 65-66; Anrich propende per datare l'opera in piena crisi iconoclasta tra l'814 e l'842: Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 261-273, in particolare p. 264; Gerardo Cioffari tende anche in questo caso a retrodatare, indicando il principio dell'VIII secolo come plausibile data della fonte: Cioffari, *San Nicola nelle fonti*, p. 33; cfr. anche Bacci, *San Nicola*, pp. 65-69. Sull'identificazione di Michele si veda anche: Bruno, *San Nicola nelle fonti*, p. 10.

<sup>24</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 263. Sulle dedicazioni a san Nicola precedenti a questo momento si veda: R. Janin, *Les églises byzantines Saint-Nicolas à Constantinople (avec une carte)*, in «Revue des études byzantines», (168) 1932, pp. 403-418; Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 18-19.

<sup>25</sup> “ἄχρι γὰρ τοῦ παρόντος ἡ πολιτεία τοῦ ἀοιδίου τοῦτου ποιόμενος τοῖς πολλοῖς ἄγνωστος πέφυκεν, ὡς καὶ αὐτός οἶσθα ἐκ μόνης τῆς ἐπιγεγραμμένης αὐτῷ πράξεως τὴν αὐτοῦ χάριν ἐνίων ἐπισταμένων”: *Vita per Michelem*, 2, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 114; trad. it. Bruno, *San Nicola nelle fonti*, p. 17; Bacci, *San Nicola*, p. 65.

<sup>26</sup> Ihor Ševčenko ha suggerito che la *Vita per Michaelem* sia in realtà già basata sul *Methodius ad Theodorum* di cui si dirà a breve, la datazione di quest'ultimo viene anticipata in ragione dell'assenza di riferimenti ad immagini di alcuni tipo: Ševčenko, *Hagiography*, p. 17; cfr. anche A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Nicholas of Myra, legendary saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1467-1468.

in seguito al concepimento di Nicola, la madre era divenuta improvvisamente e miracolosamente sterile<sup>27</sup>. Nei primi mesi di vita del bimbo si colloca il primo avvenimento premonitore della sua futura santità e già segno di innata virtù: il neonato, rispettando i precetti della chiesa ortodossa, digiuna di mercoledì e di giovedì, prendendo il latte dalla madre solo una volta al giorno<sup>28</sup>. Michele descrive l'infanzia di Nicola e la sua prima giovinezza, come un pot-pourri di luoghi comuni: è obbediente e devoto, si disinteressa alle cose del mondo, alla politica, agli spettacoli teatrali, fugge gli arroganti coetanei ma soprattutto evita accuratamente l'altro sesso<sup>29</sup>. Quando è ancora adolescente o comunque molto giovane, i suoi genitori muoiono lasciandogli una ricca eredità. È la premessa alla seconda prova di virtù del santo, la *Praxis de tribus filiabus* o *Miracolo della dote alle tre fanciulle*<sup>30</sup>.

Un vicino di Nicola, un vedovo un tempo benestante ma caduto in disgrazia, non potendo assicurare più la dote alle sue tre giovani e avvenenti figlie, tentato dal demonio, decide di spingerle a prostituirsi. Il giovane Nicola venuto a conoscenza di questi fatti, mette a frutto la sua eredità. Di notte e di nascosto lascia cadere attraverso una finestra della casa dell'uomo un sacco pieno di monete d'oro. Al risveglio il padre, commosso alle lacrime dall'avvenuto, ringraziando il Signore si prepara a dare in sposa la prima figlia. Avendo visto che il suo gesto aveva dato il risultato sperato e che il padre si era allontanato dal suo empio proposito, di nuovo furtivamente Nicola ripete il suo atto di generosità e getta il corrispettivo di una seconda dote, ancora più ricca della precedente. L'uomo scosso dalla gioia e dalla gratitudine si prepara a dare in sposa un'altra figlia. Il desiderio di conoscere l'identità di un tale benefattore spinge l'uomo a vegliare di notte e così quando il terzo sacco di monete cadendo dalla finestra segnala la sua presenza nelle vicinanze, l'uomo rincorre Nicola per ringraziarlo e cade ai suoi piedi, Nicola gli fa giurare solennemente di non rivelare la sua identità, dando prova di modestia<sup>31</sup>.

Il giovane Nicola agisce di nuovo di notte con il favore delle tenebre ed è da notare – in relazione all'ipotesi avanzata sulla genesi e sul significato del *Racconto dei tre soldati* – che anche in questo caso l'azione del santo non riguarda solo la sfera della carità cristiana. L'agiografo infatti non solo indica la caduta in miseria del padre delle fanciulle e il suo allontanamento dalla grazia di Dio, già sufficienti motivi per un intervento taumaturgico, ma a conclusione del racconto afferma anche

---

<sup>27</sup> *Vita per Michaelem*, 3-4, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 114-115.

<sup>28</sup> *Vita per Michaelem*, 5, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 115-116.

<sup>29</sup> *Vita per Michaelem*, 6-8, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 117-118.

<sup>30</sup> *Vita per Michaelem*, 10-18, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 118-123.

<sup>31</sup> Ove le fonti non siano riportate integralmente e citate con virgolette, i contenuti narrativi sono frutto di una personale sintesi basata sulla lettura delle fonti in lingua originale e più raramente tradotte.

esplicitamente che l'azione del santo si rivolge in favore di coloro “τῆς ἑαυτοῦ ἀγαθοφουῶς ψυχῆς”<sup>32</sup>, ovvero coloro che sono malati nell'anima. Nella *Vita* di Michele segue la narrazione dell'elezione di Nicola alla carica di vescovo di Myra<sup>33</sup>. Morto il vescovo di Myra, i vescovi delle città vicine si erano riuniti per decidere il successore e raccolti in preghiera; ad uno di loro il Signore disse di andare nella cattedrale della città di notte e aspettare; al sorgere del giorno il primo ad entrare nella chiesa sarebbe dovuto divenire il nuovo vescovo, aggiungendo che il suo nome era Nicola. Così avvenne, al mattino Nicola varcava la porta della chiesa e veniva acclamato dai vescovi e dalla popolazione.

Il pio Nicola viene quindi eletto da laico alla guida del gregge di Myra e non delude le alte aspettative del suo compito; le sue azioni verso indigenti, orfani e bisognosi lo rendono agli occhi dei fedeli simile ad uno degli Apostoli, “ὡς ἓνα τῶν ἀποστόλων”<sup>34</sup>. L'autore aggiunge un lungo paragrafo dedicato alla difesa strenua dell'ortodossia e alla lotta contro le eresie di Ario e di Sabellio<sup>35</sup>. Ma i nemici della fede si presentavano al nostro vescovo anche in altre forme, quelle delle divinità antiche, tanto da indurlo nei loro confronti ad un atto iconoclasta: egli infatti abbatte e distrugge fino alle fondamenta il tempio di Artemide che, tra i templi rimasti ancora in piedi in città, era il più pericoloso, perché era il più alto, il più decorato e infestato di demoni: “ἦν γὰρ οὗτος ὑπερανεστηκῶς ἀπάντων ὕψει τε καὶ ποικιλίᾳ κτισμάτων καὶ δαίμονον ἐπιφοτησεῖν”<sup>36</sup>.

A questo punto del testo l'autore riporta in forma molto abbreviata il racconto della *Praxis de Stratelatis*, accompagnato però da un lungo commento; il motivo è chiaro: il miracolo era così noto non aveva bisogno di ricevere una nuova veste letteraria<sup>37</sup>. Segue il primo miracolo marino di san Nicola, la cosiddetta *Praxis de Nautis*<sup>38</sup>: Il santo aveva già raggiunto la fama per le sue gesta, quando alcuni marinai in viaggio vennero colti improvvisamente da una forte tempesta in mare. In pericolo di vita, ricordano il nome di Nicola e lo invocano. Il vescovo appare e si mette al lavoro, prestando il suo aiuto nelle manovre di pilotaggio e rinfrancando gli animi e i corpi dei marinai; l'intervento è decisivo e i marinai approdano al sicuro a Myra. Una volta arrivati, con il

---

<sup>32</sup> *Vita per Michaelem*, 18, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p.123.

<sup>33</sup> *Vita per Michaelem*, 20-24, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 123-124.

<sup>34</sup> *Vita per Michaelem*, 31, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 129

<sup>35</sup> *Vita per Michaelem*, 26, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 126.

<sup>36</sup> *Vita per Michaelem*, 29, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 127-128. Sullo scontro con le divinità pagane si veda anche: Bacci, *San Nicola*, pp. 24-31.

<sup>37</sup> *Vita per Michaelem*, 32-33, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 129-130, cfr. anche Bacci, *San Nicola*, p. 66.

<sup>38</sup> *Vita per Michaelem*, 34-36, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 130-132; G. Cioffari, *San Nicola e il mare nelle fonti anteriori alla traslazione delle reliquie (1087)*, in *Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie im mittelalterlichen Mittelmeer*, hrsgg. N. Jaspert, C.A. Neumann, M. di Branco, Paderborn 2018, pp. 355-382, in particolare p. 362.

loro massimo stupore, incontrano il vescovo intento nella sua più consueta attività pastorale, si gettano ai suoi piedi riconoscenti. Il santo dal perspicace sguardo, scruta l'anima dei marinai e conosce il motivo della sventura scampata grazie al suo intervento: i marinai avevano compiuto empietà in segreto e Nicola li redarguisce sull'abbandonare la via del peccato.

Sarà utile sottolineare che, anche in questo caso, si fondono due temi: la tempesta ostinatamente affrontata (e non sedata come avverrà in altri miracoli) non è che una conseguenza dell'empietà dei marinai; l'intervento di Nicola si muove sul piano del pragmatismo nel salvare i loro corpi dalla furia marina e sul piano spirituale salvando le loro anime dal peccato. Segue un secondo miracolo, che è anch'esso una fusione del tema della carità e del patronato sul mare, la *Praxis de navibus frumentariis in portu*<sup>39</sup>. Mentre imperversava una carestia in Licia, alcune navi cariche di grano dirette da Alessandria a Costantinopoli si fermano ad Andriake. Nicola chiede del grano per la popolazione assicurando ai marinai che si sarebbe occupato lui di trattare con i loro superiori e che non avrebbero corso pericoli. I marinai donano il grano e ripartono rapidi con il vento favorevole verso la capitale. Arrivati neppure un grammo di grano mancava alla pesa. Nel frattempo la popolazione di Myra era stata salvata dalla fame grazie alla distribuzione del grano e alla nuova semina.

L'attività pastorale di Nicola verso la popolazione si fonde in questo episodio ad un evidente riferimento tipologico alle Scritture, avendo la moltiplicazione dei viveri un illustre antecedente neotestamentario. Lo sfondo è quello affascinante del mare e delle rotte commerciali tra l'Egitto e la capitale, su cui si avrà modo di tornare<sup>40</sup>.

Michele Archimandrita descrive poi la morte del santo, che sopraggiunge, dopo una vita di virtù, nella pace della vecchiaia. Il suo corpo, seppellito nella chiesa di Myra, subito inizia ad emanare un olio profumato e taumaturgico, il *myron*: "ἔβλυσεν εὐθὺς μύρον ἡδύπνοον, ἀποτροπαιον μὲν πάσης ὑπάρχον ἐναντίας καὶ φθοροποιοῦ δυνάμεως"<sup>41</sup>.

La più antica *Vita* si conclude con un miracolo post-mortem, che colloca l'azione di Nicola nel presente dei lettori-ascoltatori. Il miracolo riguarda infatti un gruppo di pellegrini "di un paese lontano" diretti proprio a Myra a venerare le spoglie del santo: si tratta del *Thauma de Arthemide* o *Miracolo dell'Olio Pestifero*<sup>42</sup>. Un gruppo di devoti pellegrini è in viaggio per mare verso Myra

---

<sup>39</sup> *Vita per Michaellem*, 37-39, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 132-133; Cioffari, *San Nicola e il mare*, p. 362.

<sup>40</sup> Cap. III.2-3.

<sup>41</sup> *Vita per Michaellem*, 41, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 134. Si veda anche: Cap. III.4.2.

<sup>42</sup> *Vita per Michaellem*, 44-48, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 135-137; Cioffari, *San Nicola e il mare*, pp. 363-364.

mentre Artemide, già scacciata dal suo tempio e la sua schiera di demoni preparano la vendetta. Artemide appare in forma di donna ai pellegrini in viaggio e chiede loro di portare presso la tomba del santo un dono da parte sua, un vaso ricolmo, sembra, di olio, poiché una malattia non le permette di intraprendere il viaggio con loro. Forse per la bella forma assunta dalla divinità, i marinai accettano di buon grado. Il santo appare allora durante la notte ad uno dei marinai ordinandogli di gettare il contenuto del vaso, un malefico esplosivo, in mare. La mattina dopo il contenuto del vaso gettato in acqua prende fuoco e ribolle e smuove il mare a tempesta, ma i pellegrini sono presto salvi grazie alla protezione di Nicola e arrivano a Myra presso il santuario indenni.

Michele Bacci ha suggerito che nell'immagine dello spaventoso olio incendiario sia già riflessa la contemporaneità del conflitto marittimo tra gli arabi e i bizantini, che parte dalla metà del VII secolo e culmina con la conquista di Creta intorno all'820<sup>43</sup>. Nella *peroratio* troviamo infine un utile sommario delle virtù e dei poteri del santo, di utile orientamento per gli sviluppi successivi; ne emerge un quadro già piuttosto articolato di competenze, oltre che la prima spiegazione etimologica del nome di Nicola:

“tu che sei chiamato giustamente «vittoria del tuo popolo eletto», valorosissimo distruttore degli idoli, tu che metti in fuga i demoni, lodato maestro di sapienza, generoso amministratore dei molteplici doni di Cristo, veementissimo punitore di coloro che violano la legge, rapidissimo liberatore di quelli che sono condannati con false accuse, mare infinito di straordinari miracoli, illustre maestro di moderazione e di verginità, sacro araldo di pietà dalla potentissima voce, regola di attività pastorale, perfettamente in accordo col Verbo, oratore che fa scorrere il miele della predicazione ispirata da Dio”<sup>44</sup>.

A Metodio, nativo di Siracusa ed eletto patriarca di Costantinopoli nel 843, è attribuita una vita nota con il nome di *Methodius ad Theodorum*<sup>45</sup>, forse redatta entro la metà del IX secolo nel corso del suo soggiorno romano<sup>46</sup>. L'opera è tramandata da un unico manoscritto, il Vat. Gr. 2084<sup>47</sup>. Il testo del *Methodius ad Theodorum* appare una mescolanza tra un encomio e una vita; ha in

---

<sup>43</sup> Bacci, *San Nicola*, p. 59; cfr. anche Kazhdan, *Hagiographical notes*, pp. 176-178.

<sup>44</sup> *Vita per Michaellem*, 49, trad. it. in M. T. Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 47-48.

<sup>45</sup> BHG 1352y; *Methodius ad Theodorum*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 140-150; II, pp. 546-556, l'autore si firma “Μεθοδίου πρεσβυτέρου και ἡγουμένου”. Su Metodio si veda: Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 10-11; A. Kazhdan, s.v. *Methodius I, patriarch of Constantinople*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, p. 1535; M. Stelladoro, s.v. *Metodio I, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2010, pp. 35-38, in particolare p. 37.

<sup>46</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 287-288; Ševčenko, *Hagiography*, pp. 125-126; M. L. Caldaralo, *San Nicola dalla narrativa all'iconografia*, in «Nicolaus. Studi storici», 8, (1997), 2, pp. 307-319. in particolare p. 311 e nota.

<sup>47</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 287.

comune con quella di Michele Archimandrita le informazioni sulla famiglia e sull'infanzia di Nicola<sup>48</sup>: l'episodio di carità della giovinezza, la dote alle tre fanciulle<sup>49</sup>, l'elezione a vescovo di Myra per volontà divina<sup>50</sup>, il salvataggio dalla tempesta del gruppo dei marinai peccatori<sup>51</sup>. A conclusione si esplicita il patronato di san Nicola sul mare: "οὐκ ἐπὶ γῆς μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐν θαλάσῃ ναυτιλλόμενοις πανχαλέπτα"<sup>52</sup>.

Della *Praxis de Stratelatis* l'autore si astiene dal raccontare i dettagli, perché la storia è a tutti nota<sup>53</sup>. In modo più sbrigativo è narrata la pia adolescenza del santo; manca poi l'ampio paragrafo sull'ortodossia di Nicola e la lotta contro le divinità pagane – rappresentata dai due miracoli della distruzione del tempio di Artemide e del Miracolo dell'olio pestifero – ed è escluso pure il racconto della morte e il miracolo del *myron*. Un altro scritto, che viene attribuito con maggiori dubbi allo stesso Metodio, l'*Encomium Methodii*, dovrebbe risalire intorno all'860, rappresenta un momento di grande interesse nell'evoluzione della personalità letteraria del santo: i nuovi miracoli narrati lo calano nell'attualità e se ne definisce in modo più puntuale il patronato sul mare<sup>54</sup>.

Qui sono numerose le varianti negli episodi già apparsi nelle precedenti biografie di Nicola: ad esempio, i genitori sono di Myra e non di Patara<sup>55</sup>; della sua educazione si puntualizza il carattere religioso, Nicola diviene diacono e non si racconta la morte dei genitori prima del miracolo della *Dote alle tre fanciulle*. La *Praxis de Stratelatis*, qui narrata nella sua interezza, è preceduta da una variazione dell'intervento di Nicola durante la carestia, già presente in Michele Archimandrita, la *Praxis de navibus frumentariis in maris*<sup>56</sup>.

Una flotta mercantile è in viaggio diretta a Costantinopoli dopo aver fatto il carico di grano in Egitto. A Myra imperversa la carestia, san Nicola appare in sogno al comandante di una nave travestito da mercante e gli consegna tre monete d'oro per il carico ordinandogli di raggiungere

---

<sup>48</sup> *Methodius ad Theodorum*, 3-8, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 141-144.

<sup>49</sup> *Methodius ad Theodorum*, 9-14, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 144-146

<sup>50</sup> *Methodius ad Theodorum*, 15-16, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 146-147.

<sup>51</sup> *Methodius ad Theodorum*, 19-20, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 148-149;

<sup>52</sup> *Methodius ad Theodorum*, 20, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 149; Cioffari, *San Nicola e il mare*, p. 365.

<sup>53</sup> *Methodius ad Theodorum*, 18, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 148; Bacci, *San Nicola*, p. 66.

<sup>54</sup> BHG 1352z; *Encomium Methodii*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 151- 182. Cioffari, *San Nicola e il mare*, pp. 365-366. Sull'encomio si veda anche: A. Kazhdan, *Hagiographical notes (suite)*, in «Byzantion», 1 (1984), pp. 176-192. Sui miracoli della contemporaneità delle agiografie di san Giorgio a altri Pietro di Atroa, Gregorio Decapolite: cfr. Efthymiades, *Hagiography from the 'Dark Age'*, p. 113.

<sup>55</sup> *Encomium Methodii*, 2, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. ; II, p. 289

<sup>56</sup> *Encomium Methodii*, 16-17, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 160-161.

la città. Il comandante si sveglia e obbedisce all'ordine del santo, arrivando a Myra a consegnare il grano agli affamati cittadini<sup>57</sup>.

Dopo il *Racconto dei tre generali* sono narrati tre miracoli *post mortem*, il *Thauma de Johanne patre*, il *Thauma de presbitero Mytilensis*, il *Thauma de Petro Scholario*<sup>58</sup>. Nel *Thauma de Johanne patre* il santo salva da una tempesta in mare il padre dell'autore. L'elemento biografico oltre a funzionare come certificazione della veridicità del miracolo, avvicina anche nel tempo l'intervento del santo al lettore. La geografia di Nicola si è già ampliata includendo l'Italia meridionale: il miracolo avviene infatti durante un viaggio verso la greca Otranto. I due miracoli che seguono sembrano anch'essi accomunati dall'interesse verso "l'attualità". Nel *Thauma de presbitero Mytilensis*<sup>59</sup>.

Un sacerdote da Lesbo, giunto a Myra a venerare la tomba di Nicola e trarne il miracoloso olio, qui viene rapito dagli Arabi e portato a Creta. In qualità di prigioniero il sacerdote sta per essere decapitato quando Nicola appare "ὡς ἐν εἰκοσiv ἐγγραφεται" (come dipinto nelle icone). La spada del boia viene miracolosamente balzata via dalle sue mani. L'arabo chiede spiegazioni sull'avvenuto e quando il sacerdote fa il nome del grande Nicola, essendo la fama del santo già chiara, il prigioniero è subito riportato a casa e rilasciato per paura di ulteriori ripercussioni.

Già in questo caso si assiste ad un interessante meccanismo genetico del miracolo: è infatti chiaro il riferimento interno alla prima sezione della *Praxis de Stratelatis*, con il motivo della imminente decapitazione e il puntuale intervento del santo, riattualizzato nel contesto della minaccia araba sulla costa meridionale della Licia<sup>60</sup>. Di una certa attualità appare il riferimento all'immagine del santo, così come viene dipinta nelle icone. Anche nel *Thauma de Petro Scholario* Nicola interviene pagando il riscatto in favore del soldato Pietro, preso in ostaggio dopo una sconfitta militare subita dai bizantini in Siria. Mi sembra di un certo interesse che la conclusione del miracolo avvenga a Roma e proprio presso il papa, a sancire lo sconfinamento della sfera d'azione del santo nel mondo latino<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> Cfr. anche Patterson Ševčenko, *The life*, p. 97.

<sup>58</sup> È dubbio se i tre miracoli costituiscano un'appendice dello stesso autore: cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. ; Cioffari, *San Nicola e il mare*, p. 365.

<sup>59</sup> *Encomium Methodii*, 42-45, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 171-174; trad.it. in Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 97-99.

<sup>60</sup> Cfr. anche: Cap. III.2.

<sup>61</sup> Si veda anche: Cap. III.4.5.



Ancora intorno alla metà del secolo IX va ricondotto un altro gruppo di tre miracoli circolanti in forma indipendente da una vita, che vanno sotto il nome di *Thaumata Tria*<sup>62</sup>. Nel miracolo *De Demetrio* un uomo appena messosi in mare è salvato da un violento naufragio; san Nicola lo riporta nel suo letto ancora zuppo d'acqua salata nello stupore dei vicini di casa<sup>63</sup>. Il secondo miracolo della raccolta è il *De Basilio*<sup>64</sup>. Un contadino e sua moglie e il loro figlio Basilio si trovano alla liturgia per la celebrazione della festa del santo a Myra quando all'improvviso, arrivano i pirati agareni, occupando la basilica e facendo prigionieri, tra questi il giovane Basilio, per la cui giovane età e bellezza viene concesso al servizio dell'emiro. L'anno successivo, nonostante il dolore, i genitori decidono di prepararsi ugualmente per rendere onori al santo. Dopo la celebrazione e durante il banchetto si ricorda del ragazzo Basilio e nello stesso momento odono il latrare dei cani nel giardino e si trovano davanti Basilio in persona, riportato a casa da Nicola. Interrogato dai genitori commossi il ragazzo racconta come fosse avvenuto il suo ritorno e che poco prima si trovasse a servire alla tavola dell'emiro "quando non so qual forza, dopo avermi afferrato mentre tenevo questa coppa in mano, mi trasportò subito qui"<sup>65</sup>.

Sullo sfondo del medesimo contesto politico-culturale, fa l'ingresso il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza. Non sappiamo l'età del ragazzo, ma il fatto che sia selezionato per il suo aspetto lascerebbe pensare che non si tratti di un bambino. L'ultimo dei miracoli del gruppo, il *De Nicolao Monaco*, racconta di un salvataggio in mare di un monaco che, imbarcato in una nave con un gruppo di marinai, venne sorpreso da una terribile tempesta; il santo appare allora proprio al suo omonimo Nicola, camminando sul mare come un Apostolo, "οἷά τινα Χριστοῦ μαθητὴν καὶ τοῦ κορυφαίου Πέτρου συνόμιλον"<sup>66</sup>. Anche in questo caso san Nicola si presenta come nelle apparizioni in sogno della *Praxis de Stratelatis*, come "colui che abita a Myra"<sup>67</sup>.

Nel corso dello stesso secolo vengono dedicati al santo una serie di testi encomiastici, che spesso non contengono che accenni ai miracoli compiuti dal santo. Nell'encomio scritto da Teodoro

---

<sup>62</sup> *Thaumata Tria*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 185-197; trad. it. In Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 109-111; Kazhdan, *Hagiographical notes*, pp. 176-177.

<sup>63</sup> *Thaumata Tria*, in 2-4, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 185-186; trad. it. Bruno, *San Nicola nelle fonti*, p. 109-111.

<sup>64</sup> *Thaumata Tria*, in 5-17, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 188-195; cfr. anche S. Efthymiades, *Le miracle et les saints durant et après le second iconoclasme*, in *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, ed. par M. Kaplan, Paris 2006 (Byzantina Sorbonensia, 23), pp. 153-182 (ried. in *Hagiography in Byzantium*, XII), in particolare p.165.

<sup>65</sup> Trad. in Bruno, *San Nicola nelle fonti*, p. 119.

<sup>66</sup> *Thaumata Tria*, 22, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 196.

<sup>67</sup> Ibid.

Studita (759-826)<sup>68</sup>, ad esempio, sembra di poter scorgere unicamente un riferimento al *Racconto dei tre generali* e alla miracolosa essudazione del *myron* presso la tomba del santo<sup>69</sup>. Nell'encomio che si tramanda sotto il nome di Andrea di Creta, ma che Gustav Anrich data entro il IX secolo<sup>70</sup>, il santo è paragonato ad un lungo elenco di personaggi dell'Antico Testamento senza nessun riferimento (neppure vago) di carattere narrativo. Anche l'attività omiletica di Giorgio di Nicomedia, cartofilace di S. Sofia, si colloca intorno alla seconda metà del secolo IX. Dell'omelia dedicata a san Nicola, Gustav Anrich pubblica solamente la sezione riguardante il racconto della *Praxis de Stratelatis* (Recensione II)<sup>71</sup>. Tra la fine del secolo X e il principio del successivo è inoltre da ricordare l'encomio di Nicola scritto da un illustre imperatore Leone il Saggio (886-912)<sup>72</sup>.

L'epoca iconoclasta fu un momento particolarmente fertile anche per la poesia e per la musica sacra e numerose novità su questo fronte coinvolsero anche il nostro santo e la sua celebrazione all'interno dell'ufficio liturgico<sup>73</sup>. Nel IX secolo si colloca l'attività poetica di san Giuseppe l'Innografo (812 ca-886), siciliano naturalizzato Costantinopolitano<sup>74</sup>. Forse lui stesso beneficiario del salvifico intervento del santo in occasione della sua prigionia a Creta nell'842<sup>75</sup>, a lui si deve la formazione del *Menaion*, la raccolta di letture liturgiche suddivise per i dodici mesi dell'anno,

---

<sup>68</sup> Sull'autore si veda: A. Kazhdan, s.v. *Theodore of Stoudion, theologian*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, pp. 2044-2045.

<sup>69</sup> Cfr. anche: Jones, *San Nicola*, p. 51.

<sup>70</sup> La datazione di Anrich è rifiutata da Cioffari che ritiene l'encomio autografo e quindi da collocarsi entro la metà dell'VIII secolo: Cioffari, *San Nicola nella critica storica*; Id., *San Nicola nelle fonti*, p. 30.

<sup>71</sup> BHG 1364b; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 92-96; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 26.

Si veda anche: A. Cutler, A. Kazhdan, s.v. *George of Nicomedia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, p. 838; N. Tsironis, *Historicity and poetry in ninth-century homiletics: the homilies of patriarch Photios and George of Nicomedia*, in *Preacher and Audience Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, ed. by M. Cunningham, P. Allen, Leiden-Boston 1998 (New history of the sermon, 1), pp. 295-316.

<sup>72</sup> BHG 1363; *Leonis, romanorum imperatoris Augusti*, in *Patrologiae cursus completus ... seriae Graeca*, ed. par J.-P. Migne, t. 107, Paris 1863, coll. 203-228; Patterson Ševčenko, *The life*, p. 26.

<sup>73</sup> Per un inquadramento sull'innografia bizantina si veda: A. Giannouli, *Byzantine Hagiography and Hymnography: an Interrelationship*, in S. Efthymiadis, *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, 2: *Genres and Contexts*, Farnham 2014, pp. 285-312. Un elenco degli inni bizantini dedicati a san Nicola è stato recentemente redatto da Michael Zheltov, al cui studio rimandiamo: M. Zheltov, *Святитель Николай мирликийский в византийской гимнографии* (*Saint Nicholas of Myra in the Byzantine Hymnography*), in *Добрый кормчий*, pp. 208-221, in particolare p. 217.

<sup>74</sup> E. Tomakides, *Iohseph ho Hymnographos*, Athens 1971; Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar: the role of a ninth century hymnographer in shaping of celebration of saints*, in *Byzantium in the ninth century: dead or alive*, Proceedings of the 13<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantine Studies (Birmingham 1996), ed. by L. Brubaker, Aldershot 1998, pp. 101-114 (ried. in *The Celebration of Saints*, I), in particolare, p. 104; A. Kazhdan, D.E. Conomos, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Joseph the Hymnographer, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1074-1075.

<sup>75</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 455-457; N. Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar*, p. 111.

dove si trovano, per il mese di dicembre, due canoni dedicati a san Nicola<sup>76</sup>. A Giuseppe si deve inoltre una nuova versione del Grande Ottoeco o Paracletica, il libro liturgico contenente gli inni e le preghiere di ciascun giorno della settimana per un ciclo di otto settimane, san Nicola qui è celebrato nel medesimo giorno consacrato agli Apostoli, il giovedì, una vera e propria consacrazione di un nuovo *status*<sup>77</sup>. Sono in totale otto quindi i canoni dedicati a san Nicola, sette dei quali attribuiti alla mano di Giuseppe l'Innografo stesso<sup>78</sup>. Forse anche il *kontakion* 77 dello Pseudo-Romano il Melode si può datare entro il IX secolo, sulla base del rapporto con l'opera di Giuseppe l'Innografo e dei contenuti narrativi trasfigurati in forma poetica<sup>79</sup>.

### II.1.3. Le fonti latine del IX e del X secolo e la *Vita* di Giovanni Diacono

Sebbene l'immagine di san Nicola fosse approdata già da tempo a Roma, le fonti note testimoniano che anche nel mondo latino il *Racconto dei tre generali* avrebbe costituito ancora per qualche tempo l'unico elemento di riconoscibilità della fisionomia del santo. Ancora alla metà del secolo, intorno all'847, nel *Martirologio* scritto da Rabano Mauro (Magonza, 784 ca-856), abate di Fulda e arcivescovo di Magonza<sup>80</sup>, al giorno della festa del santo non compare che una versione semplificata del *Racconto dei tre generali*. La storia esclude la prima sezione dedicata al salvataggio dalla decollazione dei tre cittadini di Myra e salta direttamente all'ingiusta prigionia dei tre generali, liberati grazie all'intervento di Nicola e alla sua apparizione in sogno all'imperatore Costantino (il prefetto Ablavio non viene visitato in sogno)<sup>81</sup>. Così anche nel *Martirologio* di Usuardo di Saint-Germain-de-Près, scritto tra l'859 e l'875, nel giorno 6 dicembre il santo è ricordato per "plura miracolorum insigna, illud memorabile fertur, quod imperatorem

---

<sup>76</sup> Sui canoni in particolare: S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017, pp. 9-17.

<sup>77</sup> Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar*, pp. 108-109.

<sup>78</sup> *Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Orientis Christiani*, ed. E. Papaeliotopoulos-Fotopoulos, Athenai 1996, 1: Kanones Menaion; Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 364; Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar*, p. 102; Zheltov, *Святитель Николай*, p. 208, 214.

<sup>79</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 360-364; U. Holmsgaard Eriksen, "The great initiate of God Grace" a *Kontakion of saint Nicholas by Pseudo-Romanos*, translated with T. Arentzen, in «Patristica Nordica Annuaia», 35 (2020), pp. 109-138, in particolare pp. 126-138 per la traduzione del testo.

<sup>80</sup> B. Rabani Mauri, *Opera Omnia*, in *Patrologiae cursus completus ... Seriae Latinae*, ed. par J.-P. Migne, t. 110, v. 4, Paris 1864, coll. 1121-1186; ed. in *Rabani Mauri Martyrologium*, ed. J. McCulloch, Thurnout 1979 (Corpus Christianorum, continuatio Mediaevalis, 44). Sull'autore: *ivi*, pp. 11-24; Jones, *San Nicola*, p. 102.

La vita di Nicola è edita con commento in: Cioffari, *Латиниске историки*, pp. 125-129.

<sup>81</sup> Cfr. anche Cioffari, *Латиниске историки*, pp. 129-130.

Constantinum ad interitum quorundam longe constitutus, ad misericordiam et monitis per visum delfexit et minis”<sup>82</sup>.

Anche in Occidente comunque, arrivò però il momento in cui si avvertì la necessità di definire meglio la biografia di Nicola. La prima traduzione in latino di una vera e propria vita del santo si deve a Giovanni, diacono di S. Gennaro *ad Diaconiam* di Napoli e già autore delle *Gesta episcoporum Neapolitanorum*<sup>83</sup>, che la redasse tra l’880 e l’890. Quella di Giovanni non era un’iniziativa isolata, ma parte di una più ampia politica culturale, promossa dal vescovo Atanasio (877-903), di traduzione di agiografie di santi orientali già da tempo radicati nel territorio<sup>84</sup>.

Del testo non esiste ad oggi una edizione critica e il numero di manoscritti che lo tramandano è tale che forse è mancato finora il coraggio di affrontarla. Si tratta in realtà di due versioni piuttosto simili della vita (rispettivamente BHL 6104-6110 e BHL 6111-6113)<sup>85</sup>. L’opera è solitamente ritenuta il frutto di una libera rielaborazione del *Methodius ad Theodorum*<sup>86</sup>. Sebbene l’autore manchi di descrivere le circostanze della morte del santo assenti infatti nel *Methodius ad Theodorum*, va sottolineato che in entrambe le versioni della *Vita* latina di Giovanni di Napoli sono inseriti alcuni episodi che qui mancano, ma che sono invece presenti nel *Bíos* di Michele

---

<sup>82</sup> *Usuardi Martyrologium*, in *Patrologiae cursus completus ... seriae Latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 124, Paris 1854, coll. 771-774; Jones, *San Nicola*, pp. 102-103; Cioffari, *Латинские истории*, p.131.

<sup>83</sup> *Gesta episcoporum Neapolitanorum*, a cura di G. Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum sec. VI-IX*, 3, Hannoverae 1878, pp. 402-436; *Storia dei vescovi napoletani (I secolo – 876) / Gesta Episcoporum Neapolitanorum*, trad. a cura di L.A. Berto, Pisa 2018 (Fonti tradotte per la storia dell’Alto Medioevo, X).

<sup>84</sup> Sulla figura di Giovanni e sulla scuola napoletana: F. Salvio, *Giovanni Diacono, biografo dei vescovi napoletani*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 50 (1914-1915), pp. 974-988; N. Cilento, *Civiltà napoletana nel Medioevo*, Napoli 1969, p. 44; J. Mazzoleni, *S. Nicola di Bari e Napoli, nel culto, nell’arte e nelle fonti documentarie*, in «Archivio storico pugliese», 15 (1987) 1-4, pp. 3-24, in particolare p. 4; P. Chiesa, *Le traduzioni dal greco: l’evoluzione della scuola napoletana nel X secolo*, in «Mittelaltinisches Jahrbuch», 24/25 (1989/1990), pp. 67-86; T. Granier, *Le peuple devant les saints: la cité et le peuple de Naples dans les textes hagiographiques (fin IXe-début Xe s.)*, in *Peuples du Moyen Âge. Problèmes d’identification. Séminaire Sociétés, Idéologies et Croyances au Moyen Âge*, par C. Carozzi et H. Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence 1996, pp. 57-76; Id., *L’hagiographie napolitaine du haut Moyen Âge: contexte, corpus et enjeux*, in «Bulletin du CRISIMA», 2 (2001), pp. 13-40; E. D’Angelo, *Agiografia latina del Mezzogiorno continentale d’Italia (750-1000)*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, ed. par. G. Philippart, Turnhout 2006 (Corpus Christianorum. Hagiographies, 4), pp. 41-134, in particolare pp. 68-84; la voce *Iohannes Neapolitanus diac.*, in *Clavis Scriptorum Latinorum Medii Aevi. Auctores Italiae (700-1000)*, a cura di B. Valtorta, Firenze 2006, pp. 153-158.

<sup>85</sup> Le edizioni di Pasquale Corsi sono entrambe tratte da un manoscritto berlinese del secolo XII, di fatto già edito con diversi errori da Carmine Falconio alla metà del Settecento: P. Corsi, *La “Vita” di san Nicola e un codice della versione di Giovanni diacono*, in «Nicolaus. Studi storici», 7 (1979), 2, pp. 350-380; Id., *La traslazione di san Nicola: le fonti*, Bari 1987. Sul manoscritto Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. IV. 140 si veda anche IV.3.

<sup>86</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 278; Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, pp. 63-65; Jones, *San Nicola*, pp. 50-51; Bacci, *San Nicola*, pp. 65-66.

Archimandrita: il *miracolo delle Navi frumentarie* e il *miracolo dell'Olio pestifero*<sup>87</sup>, inserito subito dopo di questo e prima del *Racconto dei tre generali* con il quale si chiude la vita. Come già stato notato, nella versione di questo celebre episodio della traduzione latina di Giovanni è inclusa una versione estesa e forse tradotta nuovamente dal greco o mutuata liberamente dal *Passionario Romano*<sup>88</sup>, laddove in Metodio la storia era appena commentata. Nel bilancio va inoltre considerato che il testo attribuito a Metodio di Siracusa è noto da un unico testimone e per quanto si debba immaginare una ricercata selezione dei materiali testuali nell'erudito *milieu* letterario napoletano della fine del IX secolo, non si può dare per scontato che la vita di Metodio risultasse accessibile. La vita di Giovanni iniziò presto a circolare con diverse appendici di miracoli singoli, come dimostrano le fonti latine del secolo successivo.

Nella seconda metà del X secolo il cluniacense Reginoldo di Eichstätt (†997) trasse dalla *Vita* di Giovanni diacono una liturgia musicata dedicata a san Nicola che ebbe un vasto successo di pubblico<sup>89</sup>.

#### **I.1.4. Le fonti greche del X secolo**

Al principio del X secolo si data la versione della vita di san Nicola compresa nel *Grande Sinassario*. Il breve testo apporta significative novità: Nicola monaco e vescovo è imprigionato durante le persecuzioni di Massimiano e Diocleziano e liberato da Costantino. Prima di includere un sintetico resoconto della *Praxis de Stratelatis* si dice inoltre che il vescovo Nicola aveva partecipato al Concilio di Nicea. Nei Sinassari della classe "M" al *Racconto dei tre generali* si aggiunge anche il prodigio del salvataggio di Demetrio dall'annegamento, che fa guadagnare a Nicola dell'invito al Concilio da parte dell'imperatore<sup>90</sup>.

Contemporaneamente si registra un fenomeno che Charles Jones ha descritto come "il dramma degli omonimi"<sup>91</sup>: la vita di san Nicola, come già articolata nella versione di Michele Archimandrita, acquisì impropriamente un gruppo di episodi e numerosi particolari pertinenti ad un altro Nicola, monaco e archimandrita di Sion in Licia, la cui vita era stata scritta poco dopo la sua morte nel

---

<sup>87</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, 59-61.

<sup>88</sup> Ibid; Cioffari, *Латинские истории*, pp. 139-140.

<sup>89</sup> Ms. Nero E I (Cambridge, Corpus Christi College) proveniente da Worcester e databile intorno al 1060: C.W. Jones, *Saint Nicholas in the Liturgy and its Literary Relationships with and Essay on the Music by Gilbert Reaney*, Berkeley-Los Angeles 1963, p. 23; Id., *San Nicola*, pp. 120-130; cfr. anche: V.2.3.

<sup>90</sup> BHG 1349s; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 205-210; II, pp. 299-303.

<sup>91</sup> Jones, *San Nicola*, p. 52.

564<sup>92</sup>. La fusione dei due santi non sembra casuale: la vita di questo più giovane Nicola aveva come sfondo, come vedremo anche oltre, le montagne alle spalle di Myra, la regione della Licia e il mare che la separa dalla Terra Santa<sup>93</sup>. Alcune caratteristiche dei due personaggi sembravano poi sovrapporsi: la lotta alle divinità pagane, le capacità guaritrici (anche se nel caso del Nicola di Myra le fonti ne parlano solo in forma indiretta), l'irreprensibile e generosa guida della comunità, l'ascetismo e, infine, il mare come coprotagonista di una serie di episodi.

La critica recente ha suggerito che una fusione tra i due Nicola fosse già avvenuta nel VII secolo<sup>94</sup>, ma i risultati di questa operazione, che non sappiamo dire quanto fosse spontanea o "organizzata", emergono solo nel X con due nuovi *Bíoi*: la cosiddetta *Vita Compilata* e la *Vita* di Simeone Metafraste.

Per dare un'idea della trasformazione imposta alla fisionomia del vescovo Nicola, riassumerò le principali acquisizioni che nella *Vita Compilata* sono tratte dalla Vita di Nicola di Sion<sup>95</sup>. I genitori di Nicola, sempre benestanti cittadini di Patara, si chiamano Nonna ed Epifanio<sup>96</sup> ed un nuovo episodio arricchisce l'infanzia, sostituendosi al rifiuto del latte: il santo, appena nato, rimane in piedi per ore da solo nella sua culla<sup>97</sup>. Un primo miracolo di guarigione, quando di una donna zoppa, si verifica quando con Nicola è ancora bambino<sup>98</sup> e nella giovinezza si colloca anche il racconto del pellegrinaggio a Gerusalemme, dove si manifestano i poteri di Nicola sul mare<sup>99</sup>. Dopo la *Praxis de Tribus filiabus* è la guarigione di un indemoniato<sup>100</sup>. Ancora: un episodio di fondazione di un edificio intitolato alla Vergine sembra tratto anch'esso dall'attività di fondatore

---

<sup>92</sup> BHG 1347; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 3-66; II, pp. 208-260; *The life of Nicholas of Sion*, translated by I. Ševčenko, N. Patterson Ševčenko, Brookline (Mass.) 1984; *La Vita di Nicola di Sion*, traduzione note e commento a cura di V. Ruggeri, Città del Vaticano 2013. Si veda anche: S. Efthymiadis, V. Déroche, *Greek Hagiography in Late Antiquity (fourth-seventh century)*, in *The Ashgate Research Companion*, pp. 34-94, in particolare pp. 69-71.

<sup>93</sup> Cfr. anche: III.1.

<sup>94</sup> E. Koutouúra-Galáki, *The Cult of the Saints Nicholas of Lycia and the Birth of the Byzantine Maritime Tradition*, in *The heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> c.*, ed. by E. Koutouúra-Galáki, Athens 2004, pp. 91-106, in particolare pp. 93-94; cfr. Bacci, *San Nicola*, p. 200, n. 19.

<sup>95</sup> BHG 1384c; *Vita Compilata*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 211-234; II, pp. 303-311.

<sup>96</sup> *Vita Compilata*, 11, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 216.

<sup>97</sup> Si legge nella Vita di Nicola di Sion: ἄμα γὰρ τῷ κρηθῆαι αὐτόν, ὄντα ἔτι ἐν τῇ σκάφῃ, τῇ του θεοῦ δυνάμει ἔστη ἐπὶ τοὺς πόδας αὐτοῦ ὀρθὸς ὡς ὥρας δύο (O subito, quanto nacque, venne visto stare dritto in piedi da solo sui suoi piedi nella sua culla per quasi due ore): in *Vita Nicolai Sionitae*, 2, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 13. La versione nella *Vita Compilata* è quasi identica: ἄμα γὰρ τῷ κρηθῆαι αὐτόν, ὀρθίος ὡράθη ἐπὶ πόδας ἰστάμενος ἔνδον τῆς σκάφης σχεδὸν ἐπὶ ὥρας δύο: *Vita Compilata*, 13, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 217.

<sup>98</sup> *Vita Compilata*, 17, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 219.

<sup>99</sup> *Vita Compilata*, 21, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 220.

<sup>100</sup> *Vita Compilata*, 29, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 223

dell'archimandrita di Sion<sup>101</sup>. Segue un nutrito gruppo di episodi di guarigione: una donna indemoniata, una donna indemoniata e paralizzata, un uomo paralizzato, altri due uomini (Leone e Teofilo) posseduti da uno strano male e, più oltre, una donna epilettica<sup>102</sup>. Ancora: una donna che non poteva concepire viene guarita dal santo con il dono di un figlio<sup>103</sup>. A premessa di questa storia è un commento dell'autore di estremo interesse. San Nicola non solo cura i mali del corpo, ma anche i mali che prendono la psiche (l'anima): “Οὐ κατὰ πνευμάτων δὲ μόνων εἶχε τὴν ἐξουσίαν, ὡς ἀποδεδείκται, ἀλλὰ καὶ κατὰ παντοίων παθῶν, ψυχικῶν τε καὶ σωματικῶν, τὰς θεραπείας ἐπετέλει.”<sup>104</sup>.

Un elemento che deriva solo parzialmente dalla vita di Nicola di Sion è invece quello delle circostanze che precedono all'elezione di Nicola a vescovo di Myra<sup>105</sup>. Il racconto si compone di due momenti consecutivi, piuttosto confusi ad essere franchi. Nel primo al santo appare in sogno la visione di un trono episcopale vuoto con i simboli della Trinità e Nicola viene invitato a sedersi. In un seguito “οὐκ ὄναρ δὲ μόνον ἀλλὰ καὶ καθ'ὑπάρ”, non solo in sogno ma anche nella veglia (o nella realtà), al santo appaiono Cristo e la Vergine che gli porgono rispettivamente il Vangelo e l'*omophorion*, la stola della dignità episcopale<sup>106</sup>. Al di là del motivo della visione, già presente nella Vita di Nicola di Sion, l'apparizione di Cristo e della Vergine con i simboli della dignità episcopale viene inglobata nei ritratti orientali del santo, ma non è da escludere che siano proprio questi ritratti ad aver costituito la base per la spiegazione che ne viene data nella *Vita Compilata*<sup>107</sup>. Tra le sezioni del testo riguardanti l'ortodossia del vescovo, Nicola è detto presente a Nicea e si racconta che per la difesa della fede era stato imprigionato e addirittura gli si attribuisce l'incoronazione di Costantino<sup>108</sup>.

Simeone Metafraste è autore di una organica opera enciclopedica di riscrittura delle vite di circa 150 santi, realizzata con un rigoroso metodo filologico, ordinate secondo il calendario liturgico. È probabile che l'autore sia da identificarsi con il Simeone logoteta attivo già durante il regno di Basilio II (976-1025)<sup>109</sup>. L'operazione assume un certo interesse in quanto si tratta di un'iniziativa

---

<sup>101</sup> *Vita Compilata*, 45, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 228.

<sup>102</sup> *Vita Compilata*, 46-49; 54, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, pp. 229-230; 232.

<sup>103</sup> *Vita Compilata*, 50, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 230.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> *Vita Compilata*, 32, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, 224.

<sup>106</sup> *Vita Compilata*, 30, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 223.

<sup>107</sup> Patterson Ševcenko, *The life*, p. 79; Bacci, *San Nicola*, pp. 87-88.

<sup>108</sup> *Vita Compilata*, 52-53, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 231.

<sup>109</sup> Sull'autore si veda almeno: A. Kazhdan, N. Patterson Ševcenko, s.v. *Symeon Metaphrasten*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, pp. 1983-1984; C. Høgel, *Symeon Metaphrasten. Rewriting and Canonization*, Copenhagen 2002; Id., *Symeon Metaphrasten and the Metaphrastic Movement*, in *The*

sicuramente commissionata nell'ambito della corte, a giudicare dal numero di manoscritti tramandati (circa 700)<sup>110</sup>. Il *Bíos* di Nicola di Simeone Metafraste<sup>111</sup> si basa in buona sostanza sulla vita di Michele Archimandrita, con significative aggiunte dalla *Vita Compilata* e quindi dalla fagocitata *Vita* di Nicola di Sion<sup>112</sup>.

Alla nascita, cui segue il consueto miracolo della sterilità materna e il rifiuto del latte<sup>113</sup>, segue la visita al Monastero di Sion<sup>114</sup>. Dopo la morte dei genitori e una estesa versione della *Praxis de tribus filiabus*<sup>115</sup>, si colloca quindi un viaggio in Palestina, nel corso del quale Nicola salva un marinaio, Amoni, opera delle guarigioni e infine raggiunge i Luoghi Santi, prima di ritornare in patria in un avventuroso viaggio in mare comprensivo di tempesta placata<sup>116</sup>. L'elezione divina alla carica episcopale amplia la narrazione di Michele Archimandrita<sup>117</sup>; segue poi il racconto della persecuzioni dei cristiani di Diocleziano e l'incarceramento di Nicola, liberato da Costantino<sup>118</sup>. All'ortodossia di Nicola sono dedicati due episodi corrispondenti ai due fronti della sua attività: la distruzione del tempio di Artemide e la partecipazione al Concilio di Nicea<sup>119</sup>. Il racconto della *Praxis de navibus frumentariis*<sup>120</sup> è qui nella versione "in mari" e il racconto della *Praxis de Stratelatis* nella versione più estesa finora incontrata<sup>121</sup>. Il racconto della *Praxis de Nautis*<sup>122</sup> precede la morte e il *myron*<sup>123</sup>, mentre l'unico miracolo *post mortem* inserito, in una versione sintetica, è il *Thauma de Arthemide*<sup>124</sup>, proprio come nel più antico *Bíos* di Michele.

---

*Asgate Research Companion to Byzantine Hagiography, 2: Genres and Contexts*, ed. by S. Efthymiades, Turnout 2020, pp. 160-180; Efthymiades, *Hagiography in the 'dark age'*, pp. 129-130.

<sup>110</sup> Cfr. anche N.P. Ševčenko, *The Evergetis Synaxarion and the celebration of a saint in twelfth-century art and liturgy*, in Ead., *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham 2013 (Variorum collected studies series, 93), pt. V p. 386-399, in particolare p. 390.

<sup>111</sup> BHG 1349; *Symeonis Logothetae cognomento Metaphrasten*, in *Patrologiae cursus completus... Seriae Graeca*, ed. par J.-P. Migne, t. 116, Paris 1864, coll. 317-356; *Vita per Metaphrasten*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 235-267.

<sup>112</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 311-317.

<sup>113</sup> *Vita per Metaphrasten*, 1-2, Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 235-236.

<sup>114</sup> *Vita per Metaphrasten*, 4, Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 237.

<sup>115</sup> *Vita per Metaphrasten*, 4; 5-7, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 238, 239-242.

<sup>116</sup> *Vita per Metaphrasten*, 9-10, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 242-244, II, pp. 313-314.

<sup>117</sup> *Vita per Metaphrasten*, 11-12, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 245-247.

<sup>118</sup> *Vita per Metaphrasten*, 13-14, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 247-249. Elemento in comune con il contenuto dei Sinassari, *supra*.

<sup>119</sup> *Vita per Metaphrasten*, 14-16, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 249-251.

<sup>120</sup> *Vita per Metaphrasten*, 16, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 251-252.

<sup>121</sup> *Vita per Metaphrasten*, 17-27, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 252-262, II, p. 314 (per un'ipotesi di derivazione dall'episodio nella versione dell'encomio di Giorgio Cartofilace).

<sup>122</sup> *Vita per Metaphrasten*, 28, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 262-263.

<sup>123</sup> *Vita per Metaphrasten*, 30, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 263-264.

<sup>124</sup> *Vita per Metaphrasten*, 31, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 264-265.



La *Vita per Michaelem* e la *Vita per Metaphrasten* rappresentano un punto di arrivo per la biografia del santo in Oriente. La seconda era letta nell'ufficio mattutino (*orthos*) della festa del santo e nella liturgia del giovedì<sup>125</sup>.

### I.1.5. Le fonti latine dell'XI secolo anteriori al 1087

Alla mancanza di riferimenti sulla morte del santo denunciata da Giovanni Diacono napoletano sopperì intorno alla metà dell'XI secolo l'opera di Giovanni di Amalfi<sup>126</sup>. Come si può dedurre dai prologhi della sue fatiche letterarie, Giovanni era monaco e presbitero della chiesa greca della *Panaghia* di Costantinopoli, e forse lui stesso nativo di Amalfi, tradusse in latino per l'edificazione dei laici amalfitani della colonia mercantile di Costantinopoli un gruppo di testi agiografici in lingua greca, tramandati da una raccolta nota come *Liber de Miraculis*<sup>127</sup>. La sua versione più estesa comprende 42 testi, ma delle numerose recensioni manoscritte solo due conservano anche il *De obitu sancti Nicolai*, di cui non esiste un'edizione critica<sup>128</sup>.

Al racconto del trapasso del santo l'autore aggiunge tre miracoli *post mortem*: il miracolo della manna (il *myron*)<sup>129</sup>, il miracolo dell'Icona in Africa<sup>130</sup>, il miracolo del ragazzo rapito dai pirati

---

<sup>125</sup> *Supra*; Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 456-457; Patterson Ševčenko, *The Evergetis Synaxarion*, pp. 389, 392. Più difficile seguire la tradizione poetica tra X e XI secolo dedicata al santo a causa della mancanza di edizioni critiche, si veda il quadro tracciato in: Zheltov, *Святитель Николай*, p. 214.

<sup>126</sup> *Repertorium fontium historiae medii aevi primum ab Augusto Potthast digestum, nunc cura collegii historicorum e pluribus nationibus emendatum et auctum*, VI, Roma 1990, p. 274; W. Berschin, *I traduttori d'Amalfi nell'XI secolo*, in *Cristianità ed Europa. Miscellanea di studi in onore di Luigi Prosdocimi*, a cura di C. Alzati, Roma - Freiburg - Wien 1994, vol. I/1, pp. 237-243; P. Chiesa, *Dal culto alla novella. L'evoluzione delle traduzioni agiografiche nel medioevo latino*, in *La traduzione dei testi religiosi*, atti del convegno (Trento, 10-11 febbraio 1993), a cura di G. Moreschini, G. Menestrina, Brescia 1994, pp. 149-169, in particolare pp. 162-163; Id., s.v. *Giovanni d'Amalfi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2001, pp. 652-653. Paolo Chiesa esclude l'identificazione con il monaco Giovanni del monastero amalfitano dell'Athos proposta in: A. Pertusi, *Monasteri e monaci italiani all'Athos nell'alto Medioevo*, in *Le millénaire du Mont Athos 963-1963: études et mélanges*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3-6 settembre 1963), I, Chevetogne 1963, pp. 236-238. L'ipotesi continua tuttavia ad avere seguito: M. Merlini, *Apothikon-Amalfion, il Monastero Benedettino del Monte Athos che dal X al XIII secolo cercò di avvicinare le Chiese cristiane traducendo in latino testi agiografici greci*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», n.s., 45/46 (2013), pp. 33-70, in particolare pp. 49-57.

<sup>127</sup> Nella *Vita di sant'Irene (Vita Heirini)* l'autore menziona in particolare una famiglia di illustri amalfitani "cognomento Comitii Mauronis": A. Pertusi, *Nuovi documenti sui benedettini amalfitani dell'Athos*, in «Aevum», 27 (1953), 5, pp. 400-429, in particolare, p. 401, n.2; *Appendice: Iohannes monachus Amalphitanus, Vita s. Herinis (editio princeps)*, in M. Gouillet, *La fondazione dell'Ospedale di Gerusalemme e gli orizzonti mediterranei della cultura di Amalfi medievale*, Turnhout 2009 (Instrumenta Patristica et Mediaevalia, 51); Merlini, *Apothikon-Amalfion*, pp. 50-51.

<sup>128</sup> BHL *Novum Suppl.* 1656h.

<sup>129</sup> Jones lo intitola Magnenzio: Jones, *San Nicola*, p. 168.

<sup>130</sup> BHL 6164-6165. Il miracolo ha un corrispondente greco edito da Gustav Anrich tramandato in forma erratica in un manoscritto dell'XI secolo, non appare in nessuno dei *Bioi* del santo: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 339-342; II, pp. 142-143,

Agareni (una versione del *De Basilio*)<sup>131</sup>. Sarà di un certo interesse notare che se nel manoscritto napoletano (Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ex Vind. lat. 15, olim Vindob. lat. 739) il *De Obitu* (ff.174v-176r) si trova nella sua originaria posizione all'interno del *Liber de Miraculis*<sup>132</sup>, in quello romano (Roma, Biblioteca Vallicelliana, Tomo I) costituisce un'appendice (cc. 20v-21r.) alla *Vita* latina di Giovanni Diacono (cc. 14r-19v)<sup>133</sup>.

Verso il 1062 si data anche il *Libellus Sancti Nicolai* di Othlone di Sant'Emmerano di Ratisbona (ca. 1010-1070)<sup>134</sup>. Premettiamo subito che l'opera è di estremo interesse perché rivela l'esistenza una fonte a lungo rimasta nell'ombra e inedita, data la contemporaneità di Othlone e di Giovanni Amalfitano, precedente al *De Obitu Sancti Nicolai*<sup>135</sup>. Il *Libellus* dedicato al santo e composto per Widerad di Eppenstein, abate di Fulda dal 1060 al 1075, si inserisce in un ristretto gruppo di scritti agiografici dell'autore<sup>136</sup>; era preceduto da un inno in onore del santo, che è andato perduto<sup>137</sup>. Come denuncia l'autore stesso nel prologo, l'opera è una compilazione basata su una vita "qui in plurimis locis habetur", ovvero la *Vita* di Giovanni Diacono napoletano, e su un

---

<sup>131</sup> BHL 6167.

<sup>132</sup> Il codice proviene dai Ss. Severino e Sossio: Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ex Vind. lat. 15 (olim Vindob. lat. 739), ff.174v-176r. Si veda: M. Denis, *Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis latini aliarumque occidentis linguarum*, Wien 1793-1802, II/1, pp. 1037-1054.

<sup>133</sup> Roma, Biblioteca Vallicelliana, Tomo I, ff. 20v-21r. Il manoscritto romano proviene dall'abbazia di S. Eutizio di Norcia ed è datato entro il 1170. Le pagine occupate dal *De Obitu*, che seguono il miracolo del Figlio di Getrone, erano state lasciate in bianco inizialmente e l'aggiunta del testo di Giovanni Amalfitano è forse da datarsi alla fine del XII secolo. Si veda: S. Mottironi, in A. M. Giorgetti Vichi, S. Mottironi, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Valicelliana*, Roma 1961, 1, pp. 3-20. Nella versione della Biblioteca Vallicelliana si trova solo uno dei miracoli *post mortem* del santo, il Figlio di Getrone (20v-21r).

<sup>134</sup> BHL 6126; Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, pp. 113-116; Jones, *San Nicola*, pp. 131-146; B.K. Vollmann, s.v. *Othlo von St. Emmeram*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsgg. W. Stammeler, K. Langosch, K. Ruh, vol.11, Berlin-New York, 2004, coll 1116-1152, in particolare 1128-1129. All'edizione della vita è dedicato il cruciale studio dottorale di Christian Giacomozzi: C. Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano, Vita sancti Nicolai (BHL 6126). Edizione critica, traduzione e commento*, Università degli Studi di Trento, Dottorato di Ricerca in Le Forme del Testo: Testi greci e latini, Ciclo XXXI, a.a. 2017-2018, oggi anche: *Otlone di Sant'Emmerano, Vita sancti Nicolai (BHL 6126)*, edizione critica, traduzione e commento a cura di C. Giacomozzi, Firenze 2021 (Quaderni di Hagiographica, 21) [non vidi]. Sulla vita e sulla personalità di Otlone anche: G. Vinay, *Otlone di Sant'Emmeram ovvero l'autobiografia di un nevrotico*, in *La storiografia altomedievale*. Atti del congresso (Spoleto, 10-16 aprile 1969), Spoleto 1970, pp. 13-37; Vollmann, s.v. *Othlo von St. Emmeram*, coll. 1116-1152.

<sup>135</sup> Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano*, p. 39.

<sup>136</sup> *Vita sancti Altonis* (BHL 316), *Vita sancti Bonifatii* (BHL 1403), *Translatio et inventio sancti Dionysii* (BHL 2194), *Vita et miracula sancti Florini* (BHL 3063), *Vita sancti Magni* (BHL 5163), *Vita sancti Wolfkangi* (BHL 8990): Vollmann, s.v. *Othlo von St. Emmeram*, coll. 1127-1135; Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano*, pp. 25-28.

<sup>137</sup> Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano*, p. 44.

altro testo “alio autem nuper ab ignoto quodam nostratibus allato, qui hunc ex longinquis contiguisque Grecie regionibus se acquisisse dixit”<sup>138</sup>.

Nei primi passi della santità di Nicola ci sono il miracolo del rifiuto del latte<sup>139</sup>, già in Giovanni Diacono, e due “nuovi” miracoli: la visita alla Santa Sion e la guarigione di una donna zoppa<sup>140</sup>. L’elezione all’episcopato<sup>141</sup> e la *Praxis de Nautis*<sup>142</sup> seguono il racconto di Giovanni Diacono, come pure l’episodio delle tre fanciulle, collocato però dopo questi due episodi<sup>143</sup>. Seguono altri eventi già registrati nella *Vita Compilata*: l’abbattimento dell’albero infestato dai demoni<sup>144</sup> e la purificazione di una fonte d’acqua<sup>145</sup>, nonché una serie di guarigioni<sup>146</sup>. Sono poi i due episodi della *Praxis de navibus frumentariis in portu* e il *Thauma de Arthemide*, entrambi già in Giovanni Diacono, anche se in posizione differente<sup>147</sup>. Una lunga versione della *Praxis de Stratelatis* occupa il capitolo 25<sup>148</sup>. I capitoli seguenti sono dedicati alla morte e al miracolo del *myron*<sup>149</sup>. Tra i miracoli *post mortem* sono *Cetrone et filius eius*<sup>150</sup>, e l’*Imagine sancti Nicolai a barbaro inventa*<sup>151</sup>. A chiudere la Vita enciclopedica di Otlone è infine l’unico miracolo scritto, dall’autore stesso il *De*

---

<sup>138</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, Prol.,5, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, p. 132; si veda la discussione, *ivi*, p. 45 e sgg. Prosegue poi l’autore, descrivendo il suo metodo: “In quo nimirum quia multa, licet rusticitate magna edita, inveni, que in altero non habebantur, studui unum ex his duobus libellum conficere, nihil de meo adiciens, sed tantummodo ex utrisque superflua queque auferens et que in illo novitio arti prorsus grammaticae dissonabant aliquatenus emendans. Ubi enim uterque alteri consentiebat, unum horum scripsi; ubi autem discordabant, quod melius mihi videbatur assumpsi”, “Poiché in esso appunto ho rinvenuto molte cose che, sebbene formulate con grande rozzezza, non si trovavano nell’altro, ho cercato di comporre un unico libriccino sulla base di questi due, senza aggiungere nulla di mio, ma solamente togliendo da entrambi tutto ciò che era superfluo e correggendo fino a un certo punto gli elementi che in quello recente divergevano del tutto rispetto alle regole della grammatica. Dove infatti l’uno era in accordo con l’altro, ho messo per iscritto uno solo di essi; dove invece erano in contrasto, ho accolto ciò che mi pareva migliore”: *Libellus Sancti Nicolai*, Prol.,6-7 in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 132-133.

<sup>139</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 1,5, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 138-139

<sup>140</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 2, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 140-143.

<sup>141</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 4-5, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 149-157.

<sup>142</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 6, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 158-161.

<sup>143</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 7, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 162-165.

<sup>144</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 8, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 166-169

<sup>145</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 9, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 170-173.

<sup>146</sup> Un indemoniato: *Libellus Sancti Nicolai*, 10, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 174-177; un cieco; *Libellus Sancti Nicolai*, 11, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 178-181; un uomo tormentato nelle viscere: *Libellus Sancti Nicolai*, 12, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 182-185; una donna sterile: *Libellus Sancti Nicolai*, 15, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 193-194; una fanciulla troppo esile: *Libellus Sancti Nicolai*, 16, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 195-196; un servo posseduto dal demonio: *Libellus Sancti Nicolai*, 18, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 200-203.

<sup>147</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 19-20, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, 204-211.

<sup>148</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 25, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, 224-263.

<sup>149</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 26-27, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 264-269.

<sup>150</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 28, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 270-283.

<sup>151</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 29, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano*, pp. 284-294.

*furto prodito*<sup>152</sup>. È curioso e affascinante che, dopo aver raccontato ai suoi lettori di geografie sconosciute, l'ultimo miracolo sia ambientato nella contemporaneità dell'abbazia di Sant'Emmerano e avvicini quindi il santo agli immediati fruitori del testo.

Come puntualmente dimostrato dall'analisi di Christian Giacomozzi, sebbene Otlone dichiari la sua seconda fonte provenire dalla Grecia, gli episodi da lui aggiunti alla vita di Giovanni Diacono conoscevano già una tradizione latina. Lo studioso in particolare ha confrontato gli episodi che abbiamo già indicato con il più antico manoscritto del gruppo, che tramanda questa inedita vita (BHG 6118-6125) e con un altro contenente due miracoli *post mortem* (BHG 6164-6165; 6167), conservato a Firenze e datato all'XI secolo (Laurenziana, Plut. 17.37, ff. 107vA-115vB)<sup>153</sup>. Si tratta dunque di una versione latina redatta in Italia prima del 1060 della vita di san Nicola già arricchita di numerosi episodi della *Vita compilata* greca.

Alla metà del secolo un intellettuale intimo di Desiderio da Montecassino, quale fu il vescovo Alfano I di Salerno (ca. 1020-1085), dedicò almeno un inno in onore di san Nicola, cui si aggiungono due ulteriori componimenti di più incerta paternità<sup>154</sup>. Interessa qui menzionare brevemente questa produzione poetica per il suo valore in relazione alla comprensione dei contesti culturali promotori del culto nicolaiano, sebbene nessuno degli inni appaia significativo sotto il profilo del contenuto narrativo. L'inno autografo *Rex degnum, Deum, omnium* venne redatto da Alfano a Roma su commissione<sup>155</sup>. Gli altri due spuri *Ecce, dies rediit iubili* e *Aurora fulget aurea* sembrano essere stati redatti proprio a Montecassino<sup>156</sup>, dove esistevano già due inni in onore di san Nicola, *Festa plebs sancto sua Nicolao* e il *Regis superni signifer* tramandati dal Codice 506<sup>157</sup>. Inoltre Desiderio stesso aveva cura di inserire nei *Dialogi de miraculis sancti*

---

<sup>152</sup> *Libellus Sancti Nicolai*, 30, in Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano*, pp. 295-297.

<sup>153</sup> Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano*, pp. 340-399.

<sup>154</sup> N. Acocella, *La figura e l'opera di Alfano I di Salerno, I, Profilo biografico*, in «Rassegna storica salernitana», 19 (1958), pp. 1-7; A. Lentini, s.v. *Alfano I di Salerno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 253-257; N. Acocella, *Alfano di Salerno. Il carne per Montecassino*, Salerno 1963; Id., *La basilica cassinese di Desiderio in un carne di Alfano I di Salerno*, in «Napoli nobilissima», 3-4 (1963-1964), pp. 67-78; A. Lentini, F. Avagliano, *I carmi di Alfano I arcivescovo di Salerno*, Montecassino 1974 (Miscellanea Cassinese, 38). cfr. anche: L. Speciale, «*Alfano I, Montecassino e Salerno*», atti del III convegno internazionale di studio sul medioevo meridionale (Salerno 9-11 aprile 1987), in «Arte Medievale», 2 (1988), 2, pp. 261-271.

<sup>155</sup> A. Lentini, *La leggenda di san Nicola di Myra in un'ode di Alfano Cassinese*, in *Mélanges Eugène Tisserand*, Città del Vaticano 1964, 2, pp. 333-343 (riedito in, A. Lentini, *Medioevo letterario cassinese. Scritti vari*, Montecassino 1988 (Miscellanea Cassinese, 57), pp. 247-258); Lentini, Avagliano, *I carmi di Alfano I*, p. 18, pp. 94-96, nr. 12. Si veda anche: M.T.R. Barezzani, *Il tema delle tre sorelle nella leggenda e nella liturgia: due storie, due simbologie*, in «*Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato*». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*, Atti del Convegno internazionale (Collazzone, 7-8 luglio 2006), a cura di E.S. Mainoldi, S. Vitale, in «Philomusica on-line», 9 (2010), 3.

<sup>156</sup> Lentini, Avagliano, *I carmi di Alfano I*, pp. 18; 233-234, nr. 57; 236-237, nr. 65.

<sup>157</sup> Lentini, *La leggenda di san Nicola*, pp. 333-343; Lentini, Avagliano, *I carmi di Alfano I*, p. 18.

*Benedicti* (ca. 1076-1079) un miracolo contemporaneo operato da san Nicola in favore di un bambino, sfuggito alla vista dei genitori e salvato dal santo dal demonio<sup>158</sup>.

### II.1.6. I racconti della traslazione delle reliquie (e rivali)

Dopo più di settecento anni “colui che abitava a Myra” cambiò casa per sempre<sup>159</sup>. Le cronache del tempo registrano l'evento epocale dell'arrivo delle reliquie di san Nicola a Bari in concomitanza di un altro fatto significativo, avvenuto nello stesso 9 maggio del 1087: la consacrazione al soglio pontificio di Desiderio da Montecassino con il nome di Vittore III (1087-1089), già eletto il 23 maggio dell'anno precedente<sup>160</sup>. Sembra di poter concordare con l'ipotesi suggerita da Silvia Silvestro circa un accordo preso in merito tra il futuro papa e Ruggero Borsa, in occasione del concilio tenutosi a Capua nel marzo dello stesso anno<sup>161</sup>. Un diretto coinvolgimento dei nuovi dominatori della città di Bari non si può invece dedurre dalle fonti agiografiche della traslazione, oggetto qui di una breve panoramica.

Una prima versione della storia venne redatta dall'arcidiacono Giovanni su commissione del vescovo di Bari Ursone<sup>162</sup>. Una seconda versione è la *Traslatio* redatta dal monaco benedettino Niceforo, non altrimenti identificato dalla critica, e dedicata alla misteriosa figura del giudice Curcorio menzionato nel prologo. Il racconto di Niceforo è conosciuto in tre recensioni tramandate a partire dal XII secolo, cui si aggiunge una traduzione greca<sup>163</sup>. Una terza leggenda della

---

<sup>158</sup> Desiderio di Montecassino, *Dialoghi sui miracoli di san Benedetto*, a cura di P. Garbini, A. Avagliano, Cava de Tirreni 2000 (Schola Salernitana, Studi e Testi, 3), pp. 119-123; cit. in S. Silvestro, *Santi, Reliquie e Sacri furti. San Nicola di Bari fra Montecassino e i Normanni*, Napoli 2013, pp. 21-22.

<sup>159</sup> Cfr. anche: Bacci, *San Nicola*, pp. 110-114.

<sup>160</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, III, bearbeiten von H. Hoffmann, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 25, Hannover 1980, pp. 540-451; *Annales Cavenses*, ed. G.H. Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 3, Hannover 1939, p. 190; *Annales Beneventani*, ivi, p. 182; Lupo Protospata, *Breve Chronicon*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, V, Milano 1724, coll. 37-49, in particolare col. 46; cfr. A. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica. La contesa delle reliquie di S. Nicola tra Bari, Venezia e Genova*, in «Quaderni Medievali», 5 (1978), pp. 5-56, in particolare p. 26; Cioffari, *La basilica di S. Nicola di Bari. L'epoca normanno-sveva*, Bari 1984, p. 42; P. Corsi, *La traslazione di san Nicola da Myra a Bari*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 89-106, in particolare p. 89; Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 87-88.

<sup>161</sup> Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 45-61. Sui retroscena politici della vicenda, della quale uno dei risultati sembra senza dubbio essere stato il consolidamento del trasferimento della sede episcopale da Canosa a Bari (anche in relazione alle considerazioni di Patrick J. Geary sui *furta sacra* nell'Altomedioevo), rimane di orientamento cruciale: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 6-56.

<sup>162</sup> BHL 6190-6199; Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 89-90, 137-142. Per l'edizione del testo nella versione del manoscritto vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 477, III, ff. 29-38): ivi, pp. 93-113. Gli altri due testimoni manoscritti sono: Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», VIII.B.9, ff. 183v-190r; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 5290, ff. 54r-66v.

<sup>163</sup> BHL 6179 La versione vaticana è contenuta in un Passionario di XII secolo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 6074) ed edita in: Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 113-137: cfr. Corsi, *La traslazione di san Nicola*, pp. 92-93; Silvestro, *Santi, Reliquie*, p. 90. La versione beneventana è contenuta in un Lezionario

traslazione si deve ad un anonimo di Kiev e venne redatta certamente dopo il 1089, perché ricorda la deposizione delle reliquie del santo nell'altare della cripta della nuova basilica di Bari<sup>164</sup>.

La critica è concorde nel ritenere i racconti redatti a brevissima distanza dagli eventi narrati; eppure questi devono la loro struttura e molti dei contenuti al genere letterario di appartenenza, quello dei *furta sacra*, e forse dalla riedizione dell'XI secolo del racconto della traslazione del corpo di san Marco a Venezia<sup>165</sup>. Non sarà un caso che la rivalità con Venezia funzioni come una molla dell'iniziativa dei baresi. Alcuni marinai baresi – tre navi per più di quarantaquattro uomini nella versione di Giovanni, quarantasette “ceteri alii” in quella del Niceforo vaticano e sessantadue in quello beneventano<sup>166</sup> – in viaggio ad Antiochia per commerciare il grano pugliese, concepiscono il proposito di portare via le reliquie di san Nicola dalla città di Myra conquistata dai Turchi, ma è solo quando si confrontano con i colleghi veneziani in città che si decidono ad agire<sup>167</sup>. Arrivati a Myra e dopo aver avuto il via libera da quelli mandati in avanscoperta<sup>168</sup>, un gruppo di loro si reca nella basilica e, dopo aver pregato, iniziano ad

---

per l'ufficio monastico del XII secolo (Benevento, Biblioteca Capitolare, Benevento 1, ff. 251r-266v) edito in: N. Putignani, *Istoria della vita, dei miracoli e della traslazione del gran taumarugo s. Niccolò arcivescovo di Myra*, Napoli 1771, pp. 551-586. La terza è la cosiddetta versione gerosolimitana o “del compilatore franco”: edita in «Analecta Bollandiana», 4 (1885), pp. 162-195; P. Corsi, *La traslazione di S. Nicola, Le fonti*, Bari 1983, pp. 69-86; cfr. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 20-21; Corsi, *La traslazione di S. Nicola, Le fonti*, p. 27, n. 50; Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 90-91. La versione greca dell'opera di Niceforo è nel manoscritto Cryptense B. β. IV, gr. 276 della Biblioteca dell'abbazia di Grottaferrata del quale si dirà anche in seguito, già edita in: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 435-449; II, pp. 170-172.

<sup>164</sup> G. Cioffari, *La leggenda di Kiev. La traslazione delle reliquie di san Nicola nel racconto di un annalista russo contemporaneo*, in «Nicolaus. Studi Storici», 7 (1979), 2, pp. 205-330; Corsi, *La traslazione di san Nicola*, p. 90; Silvestro, *Santi Reliquie*, pp. 91-92.

<sup>165</sup> P.J. Geary, *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1990, trad. *Furta Sacra, le trafugazioni delle reliquie nel Medioevo (secoli IX-IX)*, Milano 2000, pp. 94-100. Se Geary sottolineava la stranezza delle traslazioni di san Marco a Venezia e san Nicola a Bari quali rari racconti che coinvolgono un'intera città nel furto, gli studiosi italiani hanno sottolineato le analogie intrinseche e forse anche le finalità dell'acquisizione delle reliquie, in particolare per quanto riguarda la questione della contesa tra la diocesi di Aquileia e Grado (quindi di Venezia) e la neonata creazione della diocesi di Bari: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 6-7, 48-49; Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 73-81. Cfr. anche: M. Papasidero, *Il genere dei Furta Sacra: aspetti letterari e funzioni comunicative del testo agiografico/ The Furta Sacra genre. Literary aspects and Communicative Functions of the Hagiographic Text*, in «Rivista Di Storia Della Chiesa in Itali,» 71 (2017), 2, pp. 379-410, in particolare pp. 406-408.

<sup>166</sup> *Translatio dell'arcidiacono Giovanni*, in Silvestro, *Santi, Reliquie*, p. 107; *Translatio di Niceforo*, in *ivi*, p. 126; F. Babudri, *Sinossi critica dei traslatori nicolaiani di Bari*, in «Archivio storico pugliese», 3-4 (1937), pp. 3-94, in particolare pp. 9, 11. Sull'identità sociale dei marinai (nauclierii, mercatores, naute) si veda: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 42-45.

<sup>167</sup> *Translatio dell'arcidiacono Giovanni dal Codice Reg. lat. 477*, in Silvestro, *Santi, Reliquie*, p. 105; *Translatio di Niceforo del codice Vaticano 6074*, *ivi*, p.125.

<sup>168</sup> Nel caso di Giovanni sono due marinai, anche perché il pellegrino mandato durante la prima tappa, quella fatta prima raggiungere Antiochia, chissà se per scoraggiare l'impresa, aveva descritto la città piena di Turchi: *Translatio dell'arcidiacono Giovanni*, in Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 105-106. Nella versione di Niceforo sono due pellegrini uno greco ed uno franco ad essere inviati in avanscoperta: *Translatio di Niceforo*, in *ivi*, p. 126.

investigare su dove si trovi il corpo di san Nicola chiedendone notizia ai custodi, rivelando il loro proposito e facendo il nome dello stesso papa come mandante dell'impresa<sup>169</sup>. I monaci avevano già rivelato involontariamente, traendo il *myron* per i visitatori, il luogo in cui si sospettava giacesse il corpo<sup>170</sup>. Un'ampolla ripiena di questo olio cade in terra senza rompersi, segno della buona predisposizione del santo all'impresa<sup>171</sup>. I marinai, in particolare uno tra i più giovani e coraggiosi di loro, percuotono il pavimento nel luogo indicato dai custodi e al di sotto di esso trovano un'urna di marmo; rottone il coperchio, si spande l'inconfondibile profumo e da un grosso quantitativo di olio riescono a trarre le ossa del santo. Qualcuno dei marinai presenti, con leggerezza, prende alcuni minuti resti con sé. I baresi lasciano però nella basilica un'icona del santo molto antica. I marinai baresi si affrettano ad avvolgere le spoglie del corpo in un mantello di fortuna e si dirigono alle navi mentre la notizia della partenza del corpo del santo si diffonde già tra i cittadini di Myra, che non risparmiano pianti disperati e grida per l'abbandono del santo. I baresi prendono il largo ormai calato il buio; dopo qualche tempo la navigazione si complica e i trafugatori temono che questo sia un segno, una punizione per il loro agire nefando. Solo dopo che i due marinai restituiscono i piccoli frammenti sottratti, il maltempo si placa e il vento torna loro favorevole. San Nicola poi appare in sogno ad uno dei marinai confermando la sua approvazione e un uccellino si mostra il mattino seguente sulla nave. Arrivati a Bari e accolti dalla popolazione in festa, il corpo venne affidato al benedettino Elia, in assenza del vescovo e in seguito, dopo un acceso scontro<sup>172</sup>, nella corte del catepano dove si decise di erigere la nuova basilica dedicata al santo.

La sezione finale dei racconti della traslazione è dedicata alla descrizione dell'immediata attività taumaturgica del santo nella sua nuova sede. Diffusasi la notizia dell'arrivo del corpo, una moltitudine di ammalati giunse a Bari affollandone le strade e tale fu il numero di guarigioni operate dal santo, che gli agiografi si dichiarano incapaci di quantificare<sup>173</sup>. Tra i beneficiari delle cure si menzionano le più varie provenienze geografiche: nella versione di Niceforo sono uno

---

<sup>169</sup>Nel racconto la dichiarazione appare alla stregua di un inganno intessuto nei confronti dei monaci della basilica da parte dei marinai; chissà che invece non suonasse in tutt'altro modo alle orecchie dei contemporanei.

<sup>170</sup> Uno dei custodi è minacciato con la spada: *Translatio di Niceforo*, in Silvestro, *Santi, Reliquie*, pp. 126-127.

<sup>171</sup> Nella versione di Niceforo il santo prima appare come in una forma di visione-ammonimento uditivo, esortando i marinai a procedere più speditamente e, in seguito, uno dei custodi è costretto a rivelare che Nicola aveva già minacciato di andarsene poiché i cittadini di Myra avevano abbandonato il luogo dopo l'arrivo dei Turchi, rifugiandosi in montagna, lasciando la basilica incustodita e abbandonata: *Translatio di Niceforo*, in Silvestro, *Santi, Reliquie*, p. 128.

<sup>172</sup> Nella Leggenda di Kiev lo scontro tra i marinai, la popolazione e il vescovo è omessa: Corsi, *La traslazione di san Nicola*, p. 121.

<sup>173</sup> Cfr. anche: S. Boesch Gajano, *I miracoli di s. Nicola tra tipologia e storia*, in «Nicolaus. Studi storici», 22 (2011), 1-2, pp. 143-151, in particolare pp. 150-151.

storpio di Ancona, un sacerdote di Camerino con la gotta, un fanciullo indemoniato di Amalfi cui si aggiunge nella versione beneventana una serva di Siponto<sup>174</sup>. Nella versione di Giovanni si trovano invece un indemoniato di Benevento, un malato di Pisa, un indemoniato di Ascoli, una indemoniata di Taranto, una donna malata di S. Vito in Basilicata e ancora un fanciullino di Benevento resuscitato dalla morte<sup>175</sup>. Queste guarigioni sono solitamente passate sotto silenzio dalla critica, eppure rappresentano il senso ultimo dei racconti della traslazione, prove tangibili della loro veridicità e della presenza delle reliquie in Puglia e punto di partenza per il nuovo culto del santo a Bari.

I veneziani, chiamati in causa, non rimasero a lungo in silenzio e presto risposero allo smacco della loro sconfitta nella “corsa alle reliquie” tramandata dalle *Traslaciones* baresi. Con i normanni di Bari la Repubblica si era scontrata proprio in quegli anni per la salvaguardia delle rotte marittime verso il Vicino Oriente<sup>176</sup>. L'*Historia de translatione sanctorum magni Nicolai, terramarique miraculis gloriosi, eiusdem avunculi alterius Nicolaus Teodorique martyris pretiosi* venne redatta all'indomani della Prima Crociata, intorno al 1100, da un monaco benedettino del monastero veneziano di S. Niccolò al Lido, ultima destinazione di questo secondo viaggio italiano del corpo di san Nicola<sup>177</sup>. Come già denunciato dal titolo, l'autore “gioca a rialzo” indicando nell'impresa dei veneziani una tripla traslazione: oltre alle reliquie di san Nicola vescovo, altri due sacri corpi vengono trovati nella basilica di Myra: quello dello zio Nicola (con riferimento all'altro Nicola)<sup>178</sup>, e quello del martire Teodoro<sup>179</sup>. Lo sfondo del racconto è già mutato, più esplicito il tono cavalleresco dell'impresa e nuovi nemici si affacciano nell'orizzonte delle rotte marittime veneziane. Un gruppo di soldati veneziani è diretto con la flotta a Gerusalemme per la Crociata,

---

<sup>174</sup> *Translatio di Niceforo*, in Corsi, *La traslazione delle reliquie*, pp. 40-47.

<sup>175</sup> *Translatio di Giovanni*, 41-44, in Corsi, *La traslazione delle reliquie*, pp. 80-83.

<sup>176</sup> A. Pertusi, *Venezia e Bisanzio nel secolo XI*, in *La Venezia del Mille*, Firenze 1965, pp. 117-160, in particolare pp. 130-131; Id., *Ai confini tra religione e politica*, pp. 48-49.

<sup>177</sup> *Monachi anonymi Littorensis Historiae de translatione sanctorum magni Nicolai, terra marique miraculis gloriosi, ejusdem avunculi alterius Nicolai, Theodorique, martyris pretiosi, de civitate Mirea in monasterium S. Nicolai de Littore Venetiarum*, in *Recueil des Historiens des Crusades, Historiens Occidentaux*, 5, Paris 1895, IV, pp. 253-292; già in F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis*, 5, coll. 1220-1233; Il più antico manoscritto conservato contenente il testo della traslazione è il codice marciano MS Cod. Marc. Lat. IX, del principio del XII secolo; cfr. Pertusi, *Al confine tra religione e politica*, pp. 50-53; Corsi, *La traslazione di san Nicola*, p. 93; Si veda anche: S. Burnett, *The cult of Saint Nicholas in Medieval Italy*, Thesis submitted for the title of Doctor of Philosophy, Warwick University 2009, pp. 196-200.

<sup>178</sup> Dato che mostra ad evidenza la conoscenza da parte dell'autore delle acquisizioni dalla vita di Nicola di Sion avvenute in ambito orientale nel corso del X secolo.

<sup>179</sup> In realtà di fronte al pianto dei cittadini di Myra i mercanti veneziani decidono di cedere uno dei tre reliquiari, non specificando quale: *Monachi anonymi Littorensis*, pp. 267-268; Pertusi, *Al confine tra religione e politica*, p. 52. Sul culto di san Teodoro di Tiro a Venezia si veda anche: J. Osborne, *Politics, Diplomacy and the Cult of Relics in Venice and the Northern Adriatic in the First Half of the Ninth Century*, in «Early Medieval Europe» 8/3 (1999), pp. 369-386, in particolare pp. 375-379.



ma sono rallentati nell'impresa da uno scontro con i pisani, dal quale escono vincitori. Arrivati a Rodi, scoprono che la città di Gerusalemme era già stata liberata dagli infedeli e si volgono quindi da qui alla volta di Myra, intenzionati a portare a Venezia il corpo di san Nicola. I veneziani seguono sostanzialmente le orme dei loro predecessori, o meglio l'autore del racconto segue le *Traslaciones* e ne mostra una approfondita conoscenza. Una volta giunti a Myra nella basilica del santo, i custodi rivelano che i mercanti baresi avevano sbagliato tomba e i veneziani, da soli, con il loro ingegno, capiscono il vero luogo dove il corpo di san Nicola doveva essere sepolto, seguendo la traccia della veneranda icona del santo. Sotto all'altare dedicato a san Giovanni Prodro, trovano tre cassette e appropriatisi dei sacri corpi tornano a casa senza intoppi e sono accolti festosamente dalla popolazione e dalle autorità; dopo una civile discussione il corpo di san Nicola viene depositato presso il monastero benedettino al Lido<sup>180</sup>.

Un'altra tipologia di rivendicazione rispetto ai racconti della traslazione barese è invece tramandata dall'ambiente beneventano, dove intorno al 1089 venne composto l'*Adventus Nicolai Beneventum*, racconto nel quale, già a soli due anni dal suo arrivo a Bari, il santo stesso dichiarava di volersi stabilire a Benevento<sup>181</sup>.

### II.1.7. Sviluppi successivi dell'agiografia in lingua greca

All'ultimo ventennio del X secolo e non oltre la metà dell'XI si data la cosiddetta *Vita Acephala*, testimonianza frammentaria e anonima di cui rimangono le versioni del miracolo del *myron*, del *Thauma de Arthemide* e di altri sei miracoli *post mortem* di Nicola, i tre tramandati già dall'*Encomium Methodii* (*De Johanne Patre, De presbitero Mytilensis, De Petro Scholario*) e in forma erratica dai *Thaumata tria* (*De Demetrio, De Basilio, De Nicolao monacho*)<sup>182</sup>.

A prima del 1200 si data l'*Encomium Neophyti*; l'autore si firma con la qualifica di monaco e presbitero ed è stato identificato da Gustav Anrich con Neofito *Enkleistos*, monaco e santo cipriota

---

<sup>180</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 53. La chiesa di S. Niccolò era stata fondata nel 1053 dal doge Domenico Contarini, da suo fratello e dal vescovo di Grado, la chiesa medievale venne distrutta nel Seicento. Sulla chiesa si veda: L. Fabbiani, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido 1053-1628*, Venezia 1989. Sulla connotazione ducale della chiesa del monastero di S. Niccolò: G. Cracco, *I testi agiografici: religione e politica nella Venezia del Mille*, in *Storia di Venezia*, 1: *Origini-Età ducale*, a cura di L. Cracco Ruggini, Roma, 1992, pp. 923-961. Sulla devozione veneziana verso san Nicola si avrà modo di tornare (Cap. V.7.1.1).

<sup>181</sup> BHL 6260, la fonte è tramandata da un lezionario di XII secolo: Benevento, Biblioteca Capitolare, *Benev.* 1, ff.226v-280r: edita in C. Lepore, R. Valli, *L'“Adventus” di s. Nicola in Benevento*, in «Studi beneventani», 7 (1998), pp. 3-118 (il testo è tradotto con testo a fronte alle pp. 30-69).

<sup>182</sup> *Vita Acephala*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 268-276; II, pp. 318-320, 382-383.

nato intorno al 1135<sup>183</sup>. Oltre alla sezione più genuinamente encomiastica, che è di estremo interesse, l'autore accoglie molti episodi dalla *Vita Compilata*<sup>184</sup> e molti miracoli *post mortem*. Per la prima volta sono raccontati entrambi i miracoli infantili: san Nicola sta in piedi da solo appena nato e san Nicola rispetta il digiuno settimanale<sup>185</sup>. Tra i miracoli che appaiono per la prima volta nell'*Encomio* sono alcune guarigioni e episodi di carità, nuovi salvataggi in mare e miracoli operati dalle icone

del santo: il *Thauma de inauribus*<sup>186</sup>, il *de cereo*<sup>187</sup>, il *de pastore*<sup>188</sup>, il *de Saraceno*<sup>189</sup>, il *de Nicolao claudo* e il *de Leone*<sup>190</sup>, il *de mononauta*<sup>191</sup> e il *de Imagine cruenta*<sup>192</sup>.

Non sono molti i *Bíoi* del santo databili in età paleologa: sono solo due le nuove agiografie nicolaiane edite da Gustav Anrich in corrispondenza di questi secoli avanzati, un momento in cui, invece, si assiste in campo figurativo ad un significativo incremento del numero di cicli agiografici dedicati al santo. Questa scarsità di fonti si deve attribuire comunque anche al ridotto numero di edizioni moderne esistenti a fronte del grande numero di testi prodotti nel periodo. La letteratura agiografica di epoca paleologa vede infatti, come evidenziato dagli studi di Alice Mary Talbot, un momento di fioritura del genere e in particolare un fenomeno di riscrittura delle vite dei santi dei

---

<sup>183</sup> BHG 1364, *Encomium Neophyti*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 391-418; II, p. 149. Cfr. anche: A. Kazhdan, s.v. *Neophytos Enkleistos*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1454-1455.

<sup>184</sup> Ad esempio la visita al monastero della S. Sion, l'episodio dell'abbattimento dell'albero di Plakoma, alcune guarigioni, il viaggio a Gerusalemme, Cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 151-152. Alcuni elementi sono tratti invece dalla vita del santo dei Sinassari ad esempio la persecuzione al tempo di Diocleziano e la partecipazione al concilio di Nicea: *Encomium Neophyti*, 26-28 in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 402-403; II, p. 152. Il miracolo della Praxis de Stratelatis è qui nella recensione III, cfr. ivi, p. 151.

<sup>185</sup> *Encomium Neophyti*, 4, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 393; cfr. anche Patterson Ševčenko, *The life*, p. 67, n. 5.

<sup>186</sup> *Encomium Neophyti*, 36, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 406-407; II, p. 426. Il miracolo rientra nell'orbita della carità di Nicola. Una coppia un tempo ricca cade in rovina dopo che un incendio distrugge la loro casa e i loro averi. Il giorno della festa di san Nicola la moglie vende il suo ultimo paio di orecchini. Travestito da monaco Nicola si incarica personalmente di acquistare i gioielli e consiglia loro di portarli in dono alla basilica del santo, dove avrebbero trovato la stessa somma ogni anno.

<sup>187</sup> *Encomium Neophyti*, 37, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 407; II, p. 439. A Costantinopoli un uomo povero e ammalato si reca presso la chiesa di san Nicola alla vigilia della sua festa ed è guarito da un'icona del santo.

<sup>188</sup> *Encomium Neophyti*, 38, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 408. Durante la notte un pastore ruba da una chiesa di campagna dedicata a san Nicola. Quando il custode se ne accorge si adira con l'icona di san Nicola miracolosamente fuggita al furto, minacciandola di frustarla.

<sup>189</sup> *Encomium Neophyti*, 39, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 408-409; II, p. 423. Al tempo dell'imperatore Leone (il saggio?), un saraceno in viaggio con la mercanzia perde tutto a causa di una tempesta. Quella stessa notte san Nicola gli appare in sogno e gli restituisce la sua carovana.

<sup>190</sup> *Encomium Neophyti*, 47-48, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 414; II, pp. 439-440, Entrambi miracoli di guarigione.

<sup>191</sup> *Encomium Neophyti*, 49, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 415; II, p. 418. Da notare che anche in questo caso il protagonista del miracolo è un arabo di Egitto.

<sup>192</sup> *Encomium Neophyti*, 50, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 415-416; II, p. 431. Questi miracoli si aggiungono ai sei già menzionati per la *Vita Acephala*. Tra le variazioni si noti che nel *Thauma de Petro Scholario* la vicenda si svolge al tempo di papa Nicolò I.

primi secoli, in particolare martiri, ma non solo. In futuro potranno forse emergere nuovi dati anche sulla fortuna letteraria di san Nicola<sup>193</sup>.

Il testo noto come Περίοδοι Νικολάου (*i viaggi di san Nicola*)<sup>194</sup>, forse composto nel corso del XIII secolo, appare di una certa originalità nell'ambito delle vite del santo. Dopo la consueta introduzione riguardante la nascita e i primi passi della giovinezza, Nicola intraprende una vita ascetica come il suo più giovane corrispettivo Nicola di Sion, e soprattutto numerosi viaggi dalla Palestina alla Siria all'Egitto, da Roma all'Armenia, operando numerose guarigioni prima di essere eletto alla guida del gregge di Myra<sup>195</sup>.

Tra XIII e XIV secolo è databile un'altra vita, il Βίος ἐν συντόμῳ (letteralmente *Vita in sintesi*)<sup>196</sup>, in cui sulla base delle osservazioni di Gustav Anrich, sembrano coesistere molteplici fonti, in particolare le vite del santo dei Sinassari, da cui è tratta la versione del *Thauma de Demetrio*<sup>197</sup>, la *Vita* di Michele Metafraste, da cui è tratto il *Racconto dei tre generali*<sup>198</sup>, e forse, insieme alla *Vita Compilata*, la *Praxis de navibus frumentariis*<sup>199</sup>. Si aggiunge poi un altro miracolo forse già circolante in forma autonoma, il *De Johanne et Tamaride*<sup>200</sup>.

---

<sup>193</sup>A.-M. Talbot, *Old Wine in New Bottles: the Rewriting of Saint's Lives in the Paleologian Period*, in *The Twilight of Byzantium*, ed. by S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, pp. 15-26; Ead., *Hagiography in Late Byzantium (1204-1453)*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, 1: *Periods and Places*, ed. by S. Efthymiadis, Farnham 2011, pp.173-195, in particolare pp. 173-179.

<sup>194</sup>BHG 1349c-d, Περίοδοι Νικολάου, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 312-338; II, pp. 133-141.

<sup>195</sup>Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 326-355. Cfr. anche: Bacci, *San Nicola*, pp. 148-150.

Tra le riscritture di epoca paleologa menzionate da Alice Mary Talbot qualche somiglianza si può rintracciare nel racconto dei santi Barbara e Sofronio scritta da Acacio Sabbaita (BHG 2055), in cui i due fondatori sono impegnati in intricate peregrinazioni per celebri santuari della Grecia: cfr. Talbot, *Hagiography in Late Byzantium*, p. 174.

<sup>196</sup>BHG 1349u, Βίος ἐν συντόμῳ, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 277-288, 388-389.

<sup>197</sup>Βίος ἐν συντόμῳ, 20-22, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 282-283; II, p. 129.

<sup>198</sup>Βίος ἐν συντόμῳ, 4-16, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 278-282; II, pp. 128-129.

<sup>199</sup>Βίος ἐν συντόμῳ, 23-28, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 283-286; II, pp.130-131.

<sup>200</sup>Βίος ἐν συντόμῳ, in 29-32, Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 286-288; II, pp.130-131, 427-428. La coppia di coniugi del miracolo, molto devota a san Nicola, viene derubata dai saraceni di tutto: sono rapiti i figli e le figlie, i domestici e il bestiame. Per la festa del santo la moglie si appresta a vendere una preziosa veste ad un mercante quando arriva un povero monaco che vuole comprarla per un prezzo maggiore (si tratta di san Nicola). Dopo aver festeggiato con preghiere ed offerte la festa, in occasione del banchetto Giovanni e Tamaride vedono ritornare i figli che avevano servito il sovrano in Siria. La storia accoglie il motivo del rapimento del giovane figlio del *De Basilio* cui si aggiunge l'intervento del santo per risolvere l'indigenza della coppia simile al *Miracolo del mantello* (ivi, p. 425).

## II.1.8. Le fonti latine dalla traslazione alla fine del Duecento

Intorno al 1150 si data l'attività di Wace, nato intorno al 1100 nell'isoletta di Jersey nel Canale della Manica, autore di una cronaca in versi, il *Roman de Brut*, commissionatagli dal re Enrico II di Inghilterra (1159-1189) e di alcune opere agiografiche, in versi e in volgare, tra cui una *Vita* di san Nicola<sup>201</sup>. Il componimento poetico dedicato al santo, in 1564 versi, è tramandato da cinque manoscritti, due francesi e tre inglesi, elemento che dà conto del raggio di diffusione in area anglo-normanna<sup>202</sup>. L'autore dichiara nel prologo di aver ricevuto la richiesta di tradurre la vita del santo dal latino in francese per i laici e per coloro che non hanno istruzione<sup>203</sup>. In merito alla funzione del testo questi aggiunge inoltre che, ogni qualvolta si legge la vita del santo, se ne celebra la festa, in qualunque giorno dell'anno quindi: un'interessante capovolgimento della tradizionale relazione tra la celebrazione liturgica e l'uso delle vite al suo interno<sup>204</sup>.

La *Vita* di Wace si basa in buona parte sulla *Vita* di Giovanni Diacono<sup>205</sup>, cui si aggiungono il racconto della morte e il miracolo della mirra<sup>206</sup>, nonché ulteriori miracoli già noti: il miracolo del dente di san Nicola<sup>207</sup>, *Iconia*<sup>208</sup> e il *Figlio di Getrone*<sup>209</sup>. Appaiono poi per la prima volta in forma scritta alcuni altri miracoli di cui non si conoscono le fonti primarie<sup>210</sup>: il miracolo del bagno

---

<sup>201</sup> Le altre due opere agiografiche firmate da Wace sono un poema sulla Beata Concezione della Vergine e un poemetto dedicato a santa Margherita. Sull'autore: F.H.M. Le Saux, *A Companion to Wace*, Cambridge 2005, pp. 1-10; sull'agiografia nicolaiana: ivi, pp. 51-78. Il testo è edito in: Robert Wace, *Il Poema di S. Nicola (1140-1150)*, a cura di R. Brienza Lagala, Bari 1985 (Centro di studi nicolaiani, Studi e Testi, 2); Wace, *The Hagiographical Works: The Conception Nostre Dame and the Lives of St Margaret and St Nicholas*, Translated with Introduction and Notes by J. Blacker, G.S. Burgess, A. V. Ogden, Leiden 2013, pp. 276-346. Il culto di san Nicola in Inghilterra è stato oggetto di indagine da parte di Ada Campione, la quale ha dimostrato una precoce diffusione del responsorio liturgico di Reginoldo già menzionato e le tracce dell'affermazione del culto prima della battaglia di Hastings (1066), a seguito della quale i Normanni ne avrebbero fatto un proprio personale baluardo, come del resto dimostra la traslazione delle reliquie del santo a Bari. Tra i lavori della studiosa si vedano in particolare: A. Campione, *Le culte de saint Nicolas en Angleterre*, in *En Orient et en Occident*, pp. 323-346; Ead., *Il culto di san Nicola in Inghilterra: vescovi, miracoli, rappresentazioni e pellegrinaggi*, in *De peregrinatione: studi in onore di Paolo Caucci von Saucken*, atti del convegno (Perugia, 27-29 maggio 2016), a cura di G. Arlotta, Pomigliano d'Arco 2017, pp. 259-277.

<sup>202</sup> Wace, *The Hagiographical Works*, p. 237; Campione, *Il culto di san Nicola*, p. 266.

<sup>203</sup> *De sancto Nicolao*, 1-44, in Wace, *The Hagiographical works*, pp. 241, 276.

<sup>204</sup> *De sancto Nicolao*, 1-44, in Wace, *The Hagiographical works*, p. 265. Si tratta di un elemento di un certo interesse in relazione alle rappresentazioni artistiche che per loro natura, in particolare nel caso della decorazione monumentale, restano al loro posto l'intero anno.

<sup>205</sup> Wace, *The Hagiographical Works*, p. 242; Campione, *Il culto di san Nicola*, p. 267.

<sup>206</sup> *De sancto Nicolao*, 611-650, in Wace, *The Hagiographical works*, pp. 242, 303-305.

<sup>207</sup> *De sancto Nicolao*, 611-635, in Wace, *The Hagiographical works*, p. 243,

Il miracolo era stato già raccontato nella *Translatio* di Giovanni Diacono

<sup>208</sup> *De sancto Nicolao*, 652-722, in Wace, *Hagiographical works*, pp. 242, 306-307.

<sup>209</sup> *De sancto Nicolao*, 935-1032, in Wace, *Hagiographical works*, p. 244, 316-320.

<sup>210</sup> Jones, *San Nicola*, p. 239; Campione, *Il culto di san Nicola*, pp. 266-267.

bollente<sup>211</sup>, i *Tre chierici resuscitati*<sup>212</sup>, il *Miracolo del bastone rotto*<sup>213</sup>, il *Miracolo della coppa d'oro*<sup>214</sup>, il *Mercante assassinato*<sup>215</sup>, il *Figlio lombardo* (o il *Fanciullo strangolato*)<sup>216</sup>. Con questi nuovi episodi, alcuni dei quali particolarmente macabri, fanno ingresso a pieno titolo nel patronato di san Nicola i bambini e gli adolescenti, già rappresentati nel miracolo del *Figlio di Getrone* (il greco *De Basilio*) e il mondo dei commerci e dei mercanti, che assume una dimensione *terra marique*.

Merita di essere ricordato, per il successo senza pari che ebbe nelle immagini dell'Occidente europeo<sup>217</sup>, il racconto dei *Tre chierici* (sebbene nella versione di Wace occupi appena cinque versi), che narra di tre scolari uccisi barbaramente da un oste e da sua moglie per appropriarsi dei loro averi, resuscitati poi da san Nicola. Charles Jones rintracciava in un dramma prodotto a Hildesheim nel XII secolo (London, British Library, MS Add. 2241) la fonte di Wace<sup>218</sup> e suggeriva che il miracolo potesse essere stato elaborato a partire da una breve menzione del salvataggio di tre innocenti in un componimento encomiastico o in un inno, una menzione generica e quindi atta ad essere sviluppata in molteplici direzioni. Proponeva in alternativa che un simile racconto potesse aver avuto origine da un'immagine mal compresa, come quella di tre marinai sulla coffa di una nave, che potevano apparire simili a tre ragazzi nella botte di un oste<sup>219</sup>.

Nel filone della letteratura popolare e della produzione di drammi musicati di origine orale, già richiamata nel dramma di Hildesheim, merita di essere menzionato anche il *Livre de Jeux de Fleury* redatto al principio del Duecento presso l'abbazia di S. Benedetto a Saint-Benoît-sur-Loire (Orléans, Bibliothèque Municipale MS. 201, ff.176r-243) e contenente alcuni drammi liturgici, cui sono premessi quattro componimenti che aprono l'opera dedicati a san Nicola: *Tres Filiae*, *Tres*

---

<sup>211</sup> *De sancto Nicolao*, 157-194, in Wace, *Hagiographical works*, p. 242, 282-285.

<sup>212</sup> *De sancto Nicolao*, 213-216, in Wace, *Hagiographical works*, p. 242, 286-287.

<sup>213</sup> *De sancto Nicolao*, 723-806, in Wace, *Hagiographical works*, p. 244, 308-311.

<sup>214</sup> *De sancto Nicolao*, 807-934, in Wace, *Hagiographical works*, p. 244, 310-317.

<sup>215</sup> *De sancto Nicolao*, 1093-1154, in Wace, *Hagiographical works*, p. 244, 324-329.

<sup>216</sup> *De sancto Nicolao*, 1157-1376, in Wace, *Hagiographical works*, p. 244, 324-337.

<sup>217</sup> Si veda in proposito: K. Meisen, *Nikolauskult*, pp. 289-306; J. Fredell, *The Three Clerks and Saint Nicholas in Medieval England*, in «Studies in Philology», 92 (1995), 2, pp. 181-202; cfr. anche Patterson Ševčenko, *The life*, p. 153.

<sup>218</sup> Primato dell'opera tedesca su Wace condivisa da: L. Tarroni, *La festa di S. Nicola nelle istituzioni scolastiche medievali*, Bari 1988 (Centro Studi Nicolaiani, Studi e Testi, nuova serie, 2), pp. 13-15; cfr. Campione, *Il culto di san Nicola*, p. 272.

<sup>219</sup> Jones, *San Nicola*, pp. 135-141. Una simile genesi si potrebbe postulare anche per l'altrettanto fantasioso *Miracolo del bagno bollente* che racconta di una balia che, accorsa alla basilica di Myra per festeggiare l'avvenuta elezione di Nicola a vescovo, lasciava inavvertitamente un bambino nella tinozza con il fuoco acceso, poi resuscitato dal santo. Il miracolo sembra possa derivare dall'interpretazione dell'iconografia della Nascita di san Nicola come diffusa nel mondo bizantino, dove si vede un bimbo in piedi in una vasca, il cui racconto del resto era poco diffuso in Occidente e per questo forse poco riconoscibile.

*Clerici, Iconia Sancti Nicholai, Filius Getronis*<sup>220</sup>. Nel 1201 venne poi messo in scena il *Jeu de saint Nicolas* di Jean Bodel, un adattamento in chiave cavalleresca e crociata del diffuso *Iconia*, dove l'immagine del santo riesce a far convertire gli infedeli, qui i Saraceni<sup>221</sup>.

I nuovi miracoli attribuiti al santo vennero tramandati in forma semplificata in raccolte adatte alle necessità della predicazione dei nuovi Ordini in forma di florilegi, *Summae* e *Specula*<sup>222</sup>. Tra queste ricordiamo almeno le opere dei domenicani: Vincenzo di Beauvais (1190-1264), predicatore alla corte di Luigi IX (1226-1270) e autore dello *Speculum maior* (nella sua terza parte, lo *Speculum Historiale*, è contenuta la biografia di san Nicola)<sup>223</sup>, Jean di Mailly (1190-1260ca), autore dell'*Abbreviatio in gestis et miraculis*<sup>224</sup>, e Bartolomeo di Trento (1200-1250ca), autore dell'*Epilogus in gesta Sanctorum*<sup>225</sup>. Anche per la comune orbita culturale domenicana, queste opere enciclopediche confluirono più celebre *Legenda Sanctorum* o *Legenda Aurea* di Jacopo da Voragine (o Varagine o Varazze).

Di Jacopo non sono note molte notizie biografiche, sappiamo che egli nacque a Genova tra il 1226 e il 1229 ed entrò nell'ordine domenicano intorno al 1244; in seguito assunse diversi ruoli diplomatici e divenne priore generale dell'ordine di Lombardia; venne infine ordinato vescovo di Genova da papa Niccolò IV (1288-1292) e morì intorno al 1298<sup>226</sup>. La *Legenda* venne compilata tra il 1260 e il 1267, ma l'autore continuò a mettervi mano fino al termine dei suoi giorni<sup>227</sup>. A

---

<sup>220</sup> K. Young, *The Drama of the Medieval Church. The Miracle Plays of Saint Nicholas*, 2, Oxford, 1933 (riedito in «Nicolaus Studi Storici» 18 (2007), 1, pp. 161-213); O.E. Albrecht, *Four Latin Plays of St. Nicholas: From the Twelfth-Century Fleury Play-book*, Philadelphia 1935; cfr. anche Campione, *Il culto di san Nicola*, p. 272.

<sup>221</sup> Si veda con bibliografia: L. Tarte Ramey, *Jean's Bodel Jeu de Saint Nicolas: a Call for non-violent Crusade*, «French Forum», 27 (2002), 3, pp. 1-14.

<sup>222</sup> Su questo tema si veda la panoramica tracciata in: G. Barone, *Scrivere di santi, parlare dei santi*, in U. Longo, *La santità medievale*, Roma 2006, pp. 1-23, in particolare pp. 20-22.

<sup>223</sup> Vincenzo di Beauvais, *Speculum Historiale*, cap. XIII.

<sup>224</sup> Jean de Mailly, *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum. Supplementum hagiographicum*, a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2013 (Millennio Medievale, Testi, 21); K.-E. Geith, *Die «Abbreviatio in Gestis et Miraculis Sanctorum» von Jean de Mailly als Quelle der «Legenda Aurea»*, in «Analecta Bollandiana», 105 (1987), 3-4, pp. 289-302.

<sup>225</sup> Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, a cura di E. Paoli, Firenze 2001, pp. 3-385; E. Paoli, *Il «Liber Epilogorum» di Bartolomeo da Trento: edificazione e piacere della scrittura in Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, a cura di A. Degl'Innocenti, F. Ferrari, Trento 1998, pp. 145-180. Sull'autore anche: A. Ferrua, s.v. *Bartolomeo da Trento*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 778-779; S. Cecon, *Per il «Corpus» delle opere di Bartolomeo da Trento, in Florentissima proles Ecclesiae. Miscellanea hagiographica, storica et liturgica Reginaldo Grégoire O.S.B. XII lustra complenti oblata*, a cura di D. Gobbi, Trento 1996, pp. 79-93.

<sup>226</sup> C. Casagrade, s.v. *Jacopo da Varazze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 92-102.

<sup>227</sup> P. Maggioni, *Introduzione*, in *Jacopo da Varazze, Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf*, testo e commento a cura di G.P. Maggione, Firenze 2007 (Edizione Nazionale dei testi mediolatini, 20/ II serie, 9), 1, pp. XVII-XX, in particolare p. XVII.

confronto con gli articolati racconti fin qui presi in esame, la vita di san Nicola contenuta nella *Legenda Aurea* appare una versione bignamesca<sup>228</sup>. Jacopo rivela una delle sue fonti, la vita di Giovanni Diacono<sup>229</sup>, mentre per i miracoli *post mortem* sono chiaramente stati impiegate, come già riconosciuto dalla critica, le opere dei domenicani del suo secolo appena citati<sup>230</sup>. Anticipiamo che, nella prospettiva di conciliazione tra fede e ragione che sottende le biografie dei quasi duecento capitoli della *Legenda*, l'agiografia di san Nicola si prestava in molti punti ad essere depurata da elementi fantastici e soprannaturali, ma il pragmatismo dimostrato dal santo in molti degli episodi della sua vita era particolarmente nelle corde di Jacopo da Voragine.

Come per tutti gli altri santi, l'autore dà inizio alla biografia con l'etimologia del nome Nicola, "vittoria del popolo". I genitori di Nicola, qui Epifanio e Giovanna, si dedicarono all'astinenza dopo il concepimento; il luogo di nascita è la città di Patara. In una coppia di frasi si riassume la complessa sovrapposizione dei miracoli dell'infanzia: "*hic prima die dum balnearetur, erectum stetit in pelvis. Insuper quarta et sexta feria tantum semel surgebat ubera*"<sup>231</sup>. Alla giovinezza virtuosa segue la morte dei genitori e il miracolo della *Dote alle tre fanciulle*<sup>232</sup>, l'elezione a vescovo per volontà divina e l'impegno pastorale. Si menziona poi la partecipazione del santo al Concilio di Nicea: "*Fertur quoque, sicut legitur in quadam Chronica*"<sup>233</sup>. Seguono la *Praxis de Nautis*<sup>234</sup> e la *Praxis de Navibus frumentariis*<sup>235</sup>, nella versione ambientata presso il porto. La lotta alle divinità pagane si concentra nei due episodi dell'abbattimento dell'albero caro a Diana (Artemide) e del *Miracolo dell'olio pestifero*, che qui si conclude con l'incontro tra i marinai e il santo in vita<sup>236</sup> ed infine la *Praxis de Stratelatis*<sup>237</sup>.

---

<sup>228</sup> Sulla posizione della vita del santo e sul significato dell'organizzazione del ciclo santorale si veda anche: A. Vitale Brovarone, *La struttura liturgica e temporale della Legenda aurea*, in *Il tempo dei santi*, pp. 209-220. Sulla vita di san Nicola in Jacopo da Voragine anche: Boesch Gajano, *I miracoli di s. Nicola*, pp. 143-145.

<sup>229</sup> *Legende Sanctorum*, III: *De Sancto Nicolao*, 10, in Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, pp. 44-45.

<sup>230</sup> Si vedano le note al testo aggiornate nell'edizione di Giovanni Paolo Maggione: Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, pp. 44-55; Id., *Commento e annotazioni*, in Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 2, pp. 1469-1470.

<sup>231</sup> "Nel suo primo giorno di vita mentre veniva lavato, rimase in piedi, si dice, nel catino; inoltre il mercoledì e il venerdì poppava al seno una sola volta al giorno"; *De Sancto Nicolao*, 16, pp. 44-45. L'episodio del bagnetto deriva da Jean de Mailly e da Bartolomeo da Trieste: *ibid.*

<sup>232</sup> *De Sancto Nicolao*, 18-27, p. 44-45.

<sup>233</sup> *De Sancto Nicolao*, p. 46.

<sup>234</sup> *De Sancto Nicolao*, 39-45, pp. 46-47.

<sup>235</sup> *De Sancto Nicolao*, 46-52, p. 46-47.

<sup>236</sup> *De Sancto Nicolao*, 53-65, pp. 46-49. Da notare che la versione del *Thauma de Arthemide* è qui solo parzialmente tratta da Giovanni Diacono, come avviene nelle versioni europee del miracolo (es. Wace), la divinità travestita chiede ai pellegrini di ungere le mura della città con l'olio e non di riempire le lampade presso la tomba del santo.

<sup>237</sup> *De Sancto Nicolao*, 67-105, pp. 48-51.

La morte è collocata dall'autore nell'anno 343 e ad essa segue immediatamente la miracolosa essudazione dal corpo della mirra<sup>238</sup>. Si racconta della traslazione delle reliquie a Bari, di cui niente si dice in più, se non che avvenne ad opera di quarantadue marinai nel 1087, dopo che la città di Myra era stata conquistata dai Turchi<sup>239</sup>. Da questo punto in poi del racconto ci sono alcuni miracoli *post mortem*: il *Bastone rotto*<sup>240</sup>, *Icona*<sup>241</sup>, dove il mercante è divenuto ebreo rispetto all'origine vandala della sua prima apparizione, il *Figlio strangolato*<sup>242</sup>, il *Miracolo della coppa d'oro*<sup>243</sup>, il *Figlio di Getrone (Adeodato)*<sup>244</sup>. L'organizzazione interna della materia sembra seguire uno sviluppo in nuclei tematici, che potremmo riassumere così: carità, patronato sul mare, lotta al paganesimo, patronato sui mercanti, mondo dell'infanzia.

La *Legenda Aurea* è conosciuta in oltre mille manoscritti latini, di cui poco meno di un centinaio si datano entro la fine del secolo XIII, dato che già offre una misura della diffusione dell'opera. A questa mole di testimoni antichi si aggiunga il fenomeno di traduzione nelle lingue romanze che avvenne per alcune parti dell'opera già a partire dalla fine del secolo<sup>245</sup>. Le più antiche traduzioni integrali si datano invece al secondo quarto del Trecento e furono prodotte rispettivamente a Firenze e in Italia settentrionale<sup>246</sup>.

---

<sup>238</sup> *De Sancto Nicolao*, 107-108, pp. 50-51.

<sup>239</sup> *De Sancto Nicolao*, 111, pp. 50-51.

<sup>240</sup> *De Sancto Nicolao*, 112-121, pp. 50-51.

<sup>241</sup> *De Sancto Nicolao*, 122-138, pp. 50-53.

<sup>242</sup> *De Sancto Nicolao*, 139-148, pp. 52-53.

<sup>243</sup> *De Sancto Nicolao*, 149-159, pp. 52-55.

<sup>244</sup> *De Sancto Nicolao*, 160-167, pp. 54-55. Di quest'ultimo episodio l'autore offre una variante, di fatto un miracolo simile: "Alibi tamen legitur quod predictus iuuenis fuit de Normandia, qui ultra mare pergens et a Soldano caputus ante eum sepe verberatur". Il ragazzo si sveglia dopo essere caduto in un profondo sonno nel giorno di san Nicola presso la casa paterna: ivi, 168-169, pp. 54-55. Di questa versione sfortunatamente non è stata rintracciata la fonte dai commentatori del testo.

<sup>245</sup> Maggioni, *Introduzione*, p. XVIII; F. Cigni, G.P. Maggioni, *La "Legenda aurea" tra modelli e traduzioni. Una storia testuale e alcune questioni filologiche*, «Filologia mediolatina» 17 (2010), 269-295; S. Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della "Legenda Aurea". Testi, traduzioni, testimoni*, Firenze 2018 (Archivio romanzo, 34), in particolare pp. 63-74.

<sup>246</sup> Cerullo, *I volgarizzamenti italiani*, pp. 65, 119-160, 189-190 (su san Nicola e i testimoni manoscritti volgari).



## II.2. Tabella sinottica delle fonti greche e latine (VI-XIII secolo).

Sono qui elencate le fonti in lingua greca e in lingua latina contenenti la vita, singoli miracoli o informazioni biografiche su san Nicola dalle origini alla *Legenda Aurea* discusse nel Capitolo I.1. esclusi i racconti della traslazione delle reliquie.

Dove ritenuto significativo sono riportate le fonti usate dagli autori in sigla tra parentesi tonde:

VNS: *Vita Nicolai Sionitae*,

MA: Michele Archimandrita,

MT: *Methodius ad Theodorum*,

GD: Giovanni Diacono

SM: Simeone Metafraste

VC: Vita Compilata

	FONTI GRECHE		FONTI LATINE	
583ca	Eustrazio di Costantinopoli frammento	<b><i>Praxis de Stratelatis</i></b>		
650-690			<b>Passionario Romano</b>	<i>Praxis de Stratelatis</i>
Entro la prima metà IX secolo	<b>Michele Archimandrita</b> Costantinopoli?  BHG 1348	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Infanzia (digiuno settimanale)</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• Ortodossia</li> <li>• Distruzione del tempio di Artemide</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de alma</i></li> <li>• Morte e miracolo della mirra</li> <li>• <i>Praxis de Arthemide</i> o Miracolo dell'olio pestifero</li> </ul>		
	<b><i>Methodius ad Teodorum</i></b> Prodotta a Roma? BHG 1352y	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Infanzia (digiuno settimanale)</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i> (commento senza racconto)</li> </ul>		

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> </ul>		
			Rabano Mauro Martirologio	<i>Praxis de Stratelatis</i> (solo la seconda parte sui tre generali).
860 ca.	<b>Encomium Methodii</b> (Basilio di Lacedemonia ?) 1352z	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Infanzia (digiuno settimanale)</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• <i>Praxis de Navis Frumentariis</i></li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Thama de Johanne (padre dell'autore)</li> <li>• <i>Thama de Presbytero Mitylensis</i></li> <li>• <i>Thama de Petro scholario</i></li> </ul>		
	Giorgio Cartofilace <i>Encomium BHG 1364b</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> </ul>		
Seconda metà IX secolo			Uguardo di Saint-Germain des Prés Martirologio	<i>Praxis de Stratelatis</i>
880-890 ca			<b>Giovanni Diacono di Napoli</b> <i>Vita Sancti Nicolai</i> BHL 6104-6110 BHL 6111-6113	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Digiuno settimanale</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Elezione a vescovo di Mira (elezione divina)</li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de navis frumentariis in portu</i></li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Miracolo dell'olio pestifero (MA, MT)</li> </ul>
966-991			<b>Reginold di Eichstätt</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Digiuno settimanale</li> </ul>

			<i>Historia sancti Nicolai</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Miracolo di Artemide</li> <li>• Miracolo dell'olio pestifero</li> <li>• Miracolo dei marinai</li> <li>• Miracolo delle Navi granarie</li> <li>• Miracolo delle tre fanciulle</li> <li>• Elezione a Vescovo</li> <li>• Miracolo della manna (GD)</li> </ul>
Fine IX – inizio X secolo	<i>Encomio dell'imperatore Leone il saggio (886-912)</i>			
Inizio X secolo	<i>Sinassari</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita a Patara</li> <li>• Vita monastica</li> <li>• Persecuzione al tempo di Diocleziano</li> <li>• <i>Praxis de Stratealts</i></li> <li>• <i>Thauma de Demetrio</i></li> <li>• Concilio di Nicea</li> </ul>		
	<i>Vita Compilata</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Nicola sta in piedi nella culla</li> <li>• Guarigione di una donna zoppa</li> <li>• Edificazione chiesa di S. Sion</li> <li>• Viaggio a Gerusalemme</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Elezione a vescovo (visione)</li> <li>• <i>Praxis navis frumentariis</i></li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Distruzione dei templi pagani, distruzione del tempio di Artemide</li> <li>• <i>Praxis de nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de navibus frumentaris in portu</i></li> <li>• Guarigione fanciullo indemoniato</li> </ul>		

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guarigione isterico</li> <li>• Guarigione di un uomo di nome Nicola</li> <li>• Guarigione di Leone figlio di Timoteo</li> <li>• Morte e miracolo del <i>myron</i></li> <li>• <i>Thauma de Arthemide</i></li> <li>• <i>Thauma de Presbitero Mytilensis</i></li> </ul> <p>(MA, EM, VNS)</p>		
	<b><i>Vita per Metaphrasten</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• digiuno settimanale</li> <li>• Carriera ecclesiastica</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Viaggio in palestina</li> <li>• Guarigione di donne</li> <li>• Elezione a vescovo di Myra</li> <li>• Prigionia al tempo di Diocleziano</li> <li>• Concilio di Nicea</li> <li>• <i>Praxis navis frumentariis in mari</i></li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• <i>Praxis de nautis</i></li> <li>• Morte e miracolo del <i>myron</i></li> <li>• <i>Thauma de Arthemide</i></li> </ul> <p>(MA, VNS)</p>		
	„Vita Acephala“	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Thauma de Arthemide</i></li> <li>• <i>Thauma de Johanne patre</i></li> <li>• <i>Thauma de presbitero Mytilensis</i></li> <li>• <i>Thauma de Petro Scholario</i> (abbreviato)</li> <li>• <i>Thauma de Demetrio</i></li> <li>• <i>Thauma de Nicolao monacho</i></li> <li>• <i>Thauma de Basilio</i></li> </ul>		
1060 ca.			<b>Giovanni di Amalfi</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>De Obitu Nicolai</i></li> <li>• Miracolo del <i>myron</i></li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Thauma de Imagine Nicolai in Africa</i> (Iconia)</li> <li>• <i>Thauma de Adeodato</i> (Filius Getronis)</li> </ul>
			<p>Otlone di sant'Emmerano <i>Libellus Sancti Nicolai</i></p> <p>BHL 6126</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di san Nicola</li> <li>• Miracolo del rifiuto del latte (GD)</li> <li>• Miracolo delle tre fanciulle</li> <li>• (da Giovanni Diacono?)</li> <li>• Elezione a vescovo (GD)</li> <li>• <i>De Nautis a tempestate maris liberatis</i> (GD)</li> <li>• <i>De diabolo a cypressi arbore fugato</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De fonte populis restituto</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De demone ab homine expulso</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De ceco inctione olei a sancto viro sanato</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De quodam homine viscerum doloresa nato</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>Pro leticia clericorum refectioem facta</i>(vita anonima)</li> <li>• <i>De lapide magni ponderis in edificium collocato</i> (?) (vita anonima)</li> <li>• <i>De puella arida oratione sancti viri sanata</i> (Non presente in BHL)</li> <li>• <i>De demone agnito</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De minostro admone arrepto</i> (vita anonima)</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>De frumento navibus adducto</i> (GD)</li> <li>• <i>De oleo in mari viri iussu proiecto, et arsura in aqua</i> (GD)</li> <li>• <i>De homine in somnis a sterquilino liberato</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De tempestate in mare sedata</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>Stratilates</i> (GD)</li> <li>• <i>De obitu sancti Nicolai</i></li> <li>• <i>De Cedrone et filii eius</i> (Adeodato) (vita anonima)</li> <li>• <i>De sancti Nicolai imagine a barbaro inventa</i> (vita anonima)</li> <li>• <i>De furto per sancti Nycolai invocationem prodito</i></li> </ul>
XII secolo			<i>Liber sancti Godehardi</i> Hildesheim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tre figlie</li> <li>• Tre chierici</li> </ul>
Metà XII secolo			<b>Wace</b> <i>De sancto Nicolao</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Digiuno settimanale</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Miracolo di Artemide</li> <li>• Miracolo dell'olio pestifero</li> <li>• Miracolo dei marinai</li> <li>• Miracolo delle Navi granarie</li> <li>• Miracolo delle tre fanciulle</li> <li>• Elezione a Vescovo</li> <li>• Morte e miracolo della mirra</li> <li>• De Demetrio</li> <li>• Iconia</li> <li>• De Filius Getronis</li> <li>• il miracolo del bagno bollente</li> <li>• i Tre chierici resuscitati</li> <li>• il Miracolo del bastone rotto</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• il Miracolo della coppa d'oro</li> <li>• il Mercante assassinato ,</li> <li>• il Figlio lombardo (o il fanciullo strangolato)</li> </ul>
Fine XII secolo			Miracoli di Cesario di Heisterbach	
XII-XIII secolo	Περίοδοι Νικοόου BHG 1349 a-d	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita</li> <li>• Miracolo del digiuno</li> <li>• Vita ascetica e viaggio a Cesarea</li> <li>• Viaggio a Roma</li> <li>• Viaggio in Armenia</li> <li>• Guarigione di malati</li> <li>• Guarigione di quaranta lebbrosi</li> <li>• Viaggio a Gerusalemme</li> <li>• Lotta ai demoni</li> <li>• Viaggio in Giordania</li> <li>• Ritorno in Licia</li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• Morte e miracolo della mirra</li> </ul>		
1200 ca			Livre de Jeux de saint Nicholas Fleury	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tres Filiae,</i></li> <li>• <i>Tres Clerici</i></li> <li>• <i>Iconia Sancti Nicholai</i></li> <li>• <i>Filius Getroni</i></li> </ul>
			Jean Bodel, Jeu de saint Nicholas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Iconia</i> (versione con i saraceni)</li> </ul>
			Jean de Mailly <i>Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita e rifiuto del latte materno</li> <li>• <i>Praxis de tribus filiabus</i></li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de Navibus frumentariis in portu</i></li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• Morte e miracolo della mirra</li> <li>• Traslazione a Bari</li> <li>• <i>Thauma de Adeodato</i></li> <li>• <i>Thauma De Imagine</i></li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastone rotto</li> <li>• Miracolo della coppa d'oro</li> <li>• Tre chierici</li> </ul>
Prima metà del XIII secolo			Bartolomeo di Trento <i>Epilogus in gesta Sanctorum</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastone rotto</li> <li>• Icona (mercante ebreo)</li> <li>• il Figlio strangolato</li> <li>• il Miracolo della coppa d'oro</li> <li>• Figlio di Getrone (Adeodato)</li> </ul>
1260 ca			<b>Jacopo da Varazze</b> <i>Legende Sanctorum</i> , cap.III	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita a Patara (nomi dei genitori)</li> <li>• Miracolo del bagno</li> <li>• Digiuno settimanale</li> <li>• Dote alle tre fanciulle</li> <li>• Concilio di Nicea</li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de Navibus frumentariis</i></li> <li>• Abbattimento dell'albero infestato</li> <li>• <i>Thauma de Diana</i> (Miracolo dell'olio pestifero)</li> <li>• Morte e mirra</li> <li>• Traslazione a Bari</li> <li>• Bastone rotto</li> <li>• Icona (mercante ebreo)</li> <li>• il Figlio strangolato</li> <li>• il Miracolo della coppa d'oro</li> <li>• il Figlio di Getrone (Adeodato)</li> </ul>
XIII-XIV secolo	Βίος ἐν συντόμῳ BHG 1349u	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita a Patara (nomi genitori)</li> <li>• Elezione a vescovo e ortodossia</li> <li>• Concilio di Nicea</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i></li> <li>• <i>Thauma de Demetrio</i></li> <li>• <i>Praxis de navibus frumentariis</i></li> <li>• <i>Thauma de Johanne et Tamaride</i></li> </ul>		



### III. IL LUOGO DELLE ORIGINI

#### III.1 *Τραχὺς καὶ χαλεπός, ἀλλ' εὐλίμενος*. Myra città della Licia e la sua topografia

Il centro che ha dato i natali al culto di Nicola nel Medioevo è oggi una cittadina dalla vocazione agricola, con meno di trentamila abitanti nota con il nome di Demre o Kale<sup>1</sup>, nell'attuale provincia di Adalia (Antalya) in Turchia. Se non fosse per il ritmo dei gruppi di turisti – prevalentemente locali o di nazionalità russa – riversati da bus sul piazzale antistante la basilica del santo (oggi museo), la vasta distesa riflettente e silenziosa di serre che arriva fino al mare difficilmente potrebbe essere sospettata di un simile ruolo storico. Sono però le peculiari caratteristiche del luogo e il suo sviluppo tra tarda antichità e Medioevo che hanno costituito un vero e proprio trampolino di lancio per il culto del grande vescovo.

L'antica regione della Licia (l'odierna penisola di Teke) è situata nell'estremità sud-occidentale della penisola anatolica, protesa, con la sua costa che si estende dalla baia di Adalia a Fethyie, verso il Mediterraneo e, in un asse marittimo ideale, in direzione dell'Egitto. La regione è occupata per la quasi totalità dal promontorio dei Monti Tauri occidentali (*Toros Dağlar*), estesa catena montuosa che separa la costa per circa centoventi chilometri dall'entroterra e dall'altopiano anatolico<sup>2</sup>. Dalle vette più alte, intorno ai 3000 metri, i monti incontrano il mare gettandosi quasi a strapiombo<sup>3</sup>. L'isolamento è però evitato grazie alla presenza di una rete fluviale che ammorbidisce in alcuni rari punti questo suggestivo paesaggio e crea distese fertili e pianeggianti, che sulla costa proseguono in ampie spiagge sabbiose. A Oriente, il fiume Alakır attraversa la pianura di Kulmuça, che accoglie sulla costa i porti di Lymira e Rodianopoli, mentre ad Occidente il fiume Eşer sfocia presso la città portuale di Patara dopo aver oltrepassato Xanthos<sup>4</sup>. A metà strada tra i due corsi d'acqua l'azione secolare del Myros e dei suoi affluenti ha invece formato il paesaggio morbidamente collinare su cui sorgeva l'eponima città, Myra (fig. III.1.1)<sup>5</sup>. Il fiume poi prosegue per un altro breve tratto verso la costa

---

<sup>1</sup> Fino al 2005 nota come Kale, precedentemente Demre o Dembre: H. Hellenkemper, F. Hild, *Likien und Pamphylien*, Wien 2004 (Tabula Imperii Byzantini, 8), I, p. 342.

<sup>2</sup> R. M. Harrison, *Churches and Chapels of Central Lycia*, in «Anatolian Studies», 13 (1963), pp. 117-151, in particolare p. 117; C. Foss, *The Lycian Coast in the Byzantine Age*, in «Dumbarton Oaks Papers», 48 (1994), pp. 1-52, in particolare p. 1; R. M. Harrison, *Mountain and Plain from the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the Late Roman and Early Byzantine Period*, ed. By. W. Young, Ann Arbor 2001, pp.1-5.

<sup>3</sup> T. E. Akyüren, *Andriake the port of Myra in Late Antiquity*, in *Trade in Byzantium*, Papers from the third International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, ed. by P. Magdalino, N. Necipoğlu, Istanbul 2016, pp. 465-486, in particolare p. 466.

<sup>4</sup> T. E. Akyüren, *Myra: the Metropolis of Lycia*, in *Alakent church: a Byzantine monument at Myra (12th-13th centuries)*, ed. by Koç University, Stavros Niarchos Foundation, Center for Late Antique and Byzantine Studies, Istanbul 2018, pp. 37-54, in particolare p. 36.

<sup>5</sup> Harrison, *Churches and Chapels*, p. 117; Foss, *Lycian Coast*, p.1; Akyüren, *Andriake: the port of Myra*, p. 466; Harrison, *Mountain and Plain*, pp. 1-2. Su questo aspetto della morfologia del territorio per lo sviluppo e la continuità delle aree portuali si veda anche: M. Veikou, *Mediterranean Byzantine ports and harbours in the complex itinerary between environment and society. Spatial, socio-economic and*

diramandosi e sfociando in due punti equidistanti<sup>6</sup>, di cui il più occidentale ha accolto il porto di Andriake. Nel primo ventennio del II secolo d.C., Strabone, cui dobbiamo anche la prima menzione della città di Myra, descrive incisivamente la sua regione come *τραχύς και χαλεπός, ἀλλ' εὐλίμενος σφόδρα* (aspra e impervia, ma dotata di buoni porti)<sup>7</sup>. I buoni porti indicati dal grande geografo ebbero un ruolo di primissimo piano, trovandosi nell'itinerario commerciale verso l'Egeo, il Mediterraneo orientale e l'Egitto<sup>8</sup>, dove avevano sbocco anche le numerose risorse agricole del territorio<sup>9</sup>. La rotta da Costantinopoli verso Sud, oltrepassata la costa settentrionale della Propontide, attraverso l'Egeo e le isole, permetteva di arrivare da qui a Rodi e poi, lasciando Cipro alla destra, in mare aperto, fino in Egitto<sup>10</sup>. Da Rodi un itinerario alternativo era quello che, seguendo la costa meridionale dell'Anatolia, proseguiva intorno a Cipro e poi a sud verso l'Egitto, costeggiando la Siria e la Palestina<sup>11</sup>. Quest'ultimo era infatti l'itinerario, percorso in direzione inversa, che portò l'Apostolo Paolo a Myra al ritorno dal secondo viaggio in Terra Santa nel corso dell'anno 59: salpati da Sidone, si legge negli *Atti*, “[...] navigammo al riparo di Cipro a motivo dei venti contrari e, attraversato il mare della Cilicia e della Panfilia, giungemmo a Mira di Licia.[...]” (At. 27, 4-5)<sup>12</sup>.

---

*cultural considerations based on archaeological evidence from Greece, Cyprus and Asia Minor, in Harbours and Maritime Networks as Complex Adaptive Systems*, ed. by K. Preiser-Kappeller, F. Daim, Mainz 2015, pp. 39-60.

<sup>6</sup> Strabone descrive in poche laconiche frasi Myra e il suo circondario: alla sua acropoli, adagiata su una morbida collina, si arriva dopo aver percorso venti stadi dal porto, ovvero a circa quattro chilometri, risalendo il fiume. (Lo stadio straboniano è stato calcolato misurare 185 metri): cfr. N. Biffi, *L'Anatolia meridionale in Strabone, Libro XIV della geografia. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Bari 2009, p. 272. Il porto menzionato da Strabone è Andriake, il fiume che lo collega alla città è l'Andriakos, affluente del Myros. Altri venti stadi ridiscendendo dalla città seguendo il fiume che l'autore chiama Lymiros, ma che necessariamente non può che essere il Myros, per giungere ad un altro centro portuale, chiamato dall'autore Lymira. L'equidistanza con il principale porto, quello di Andriake, spinge a considerare questo passaggio frutto di una svista dell'autore. Nel passaggio successivo l'autore parla infatti proprio della città di Lymira, già citata, situata ben più ad Oriente di Myra. Dove attualmente sfocia il Myros vicino alla odierna località di Beymelek recentemente Akyürek ritiene possibile identificare un attracco locale nella località di Taşdibi: Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 52.

<sup>7</sup> Nei *Geographikà* Strabone la città di Myra è al quinto posto tra le città maggiori della Lega Licia, dopo Xanthos, Pinara, Patara, Olympos e prima di Tlos. Strabone, *Della Geografia*, XVI, 3. 1; 3. 3. Strabo. ed. H. L. Jones, *The Geography of Strabo*, Cambridge, London 1924; Biffi, *L'Anatolia meridionale*, p. 105, p. 272.

<sup>8</sup> Ivi, p. 118; Foss, *The Lycian Coast*, p. 1. Scambi commerciali tra l'Egitto e la costa della Licia sono già documentati a partire dal IV secolo a.C.; infatti, in primo momento dello sviluppo delle tecniche di navigazione, le imbarcazioni non erano in grado di affrontare lunghi viaggi senza soste e la lunga costa anatolica offriva la possibilità di una navigazione costiera sicura. La nascita della nuova capitale dell'impero sul Bosforo e il conseguente incremento del fabbisogno di grano, resero poi questo asse cruciale: Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 38 e bibliografia precedente.

<sup>9</sup> Foss, *The Lycian Coast*, p. 25.

<sup>10</sup> È un itinerario ben testimoniato anche da numerosi racconti di viaggiatori nel corso del Medioevo: cfr. Beniamino di Tudela, in J. Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople: ancient monuments and old traditions in medieval travellers Tales*, Leiden 1980, 2, pp. 532-533.

<sup>11</sup> Akyürek, *Andriake: the port of Myra*, p. 467.

<sup>12</sup> Harrison, *Churches and Chapels*, p. 118; Foss, *The Lycian coast*, p. 3; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 435. Non solo da Myra ma anche da Andriake doveva essere passato l'apostolo Paolo secondo quanto riportato nell'itinerario di Tecla.

Prima di tracciare il percorso di secolari itinerari e viaggi verso e attraverso la città di Myra e il suo santuario, è però necessario fornire un breve quadro dell'evoluzione storica della città, ovvero un panorama dei momenti principali in cui la peculiare geografia e posizione ne determinarono di volta in volta prosperità o, al contrario, un fattore fragilità e rischio.

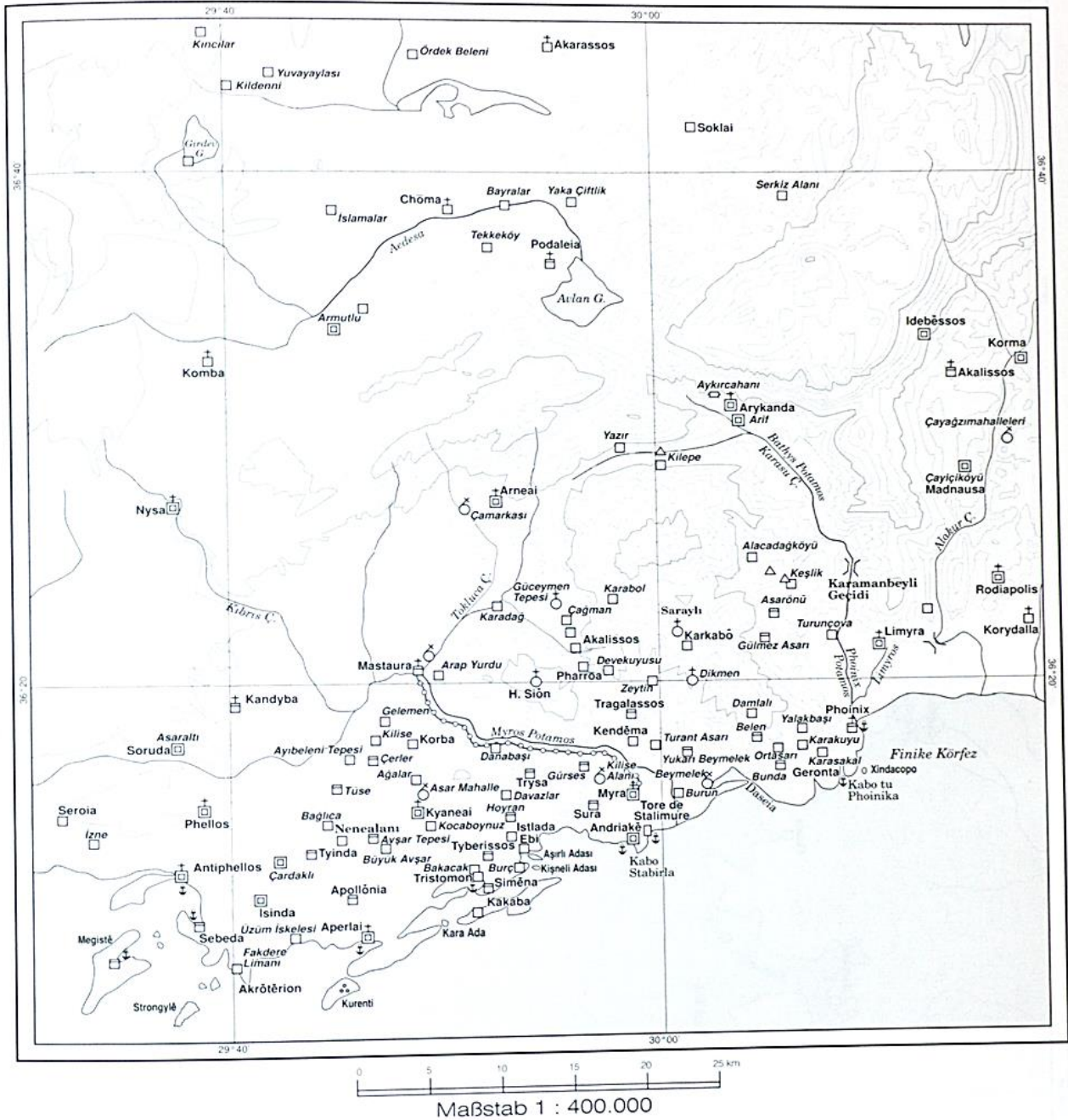


Fig. III.1.1. Mappa della Licia centrale (Hellenkemper, Hild 2004).

### III. 2. Il quadro storico

Già nel V secolo a.C. la regione era contesa tra Persiani e Greci e rimase sotto il controllo dei primi fino al 333 a.C., quando Alessandro Magno la occupò. Rimase nell'orbita tolemaica da questo momento fino alla conquista dei Romani nel 188 a.C., che ne consegnarono la giurisdizione a Rodi, loro alleata<sup>13</sup>. Pochi anni dopo, nel 167 a.C., divenne protettorato romano<sup>14</sup>. In un primo tempo, nel II secolo a.C., la Licia ottenne l'indipendenza dal Senato di Roma, e allora venne a costituire una provincia insieme alla adiacente Panfilia<sup>15</sup>; in seguito, nel 43 d.C., venne annessa all'impero al tempo dell'imperatore Claudio. In netto contrasto con la scarsità di fonti scritte<sup>16</sup> i ritrovamenti archeologici e le iscrizioni fanno emergere per i secoli I-II d.C. una regione altamente urbanizzata e vitale<sup>17</sup>. Tra le numerose testimonianze del territorio a sostegno di questo ruolo assunto dalla regione è proprio il sito di Andriake, il porto di Myra. Nel 129 d.C., dopo un violento terremoto che aveva funestato la costa, il porto venne dotata dall'imperatore Adriano di un nuovo granaio lungo 65 metri e profondo 32, che con i suoi oltre 3000 metri cubi di capacità era tra i più estesi del Mediterraneo<sup>18</sup>.

A seguito della riforma promossa da Costantino, nel 312, la Licia fu divisa dalla Panfilia<sup>19</sup> e retta da un *praeses* - ἡγεμὼν<sup>20</sup>, mentre al tempo di Teodosio I (379-395) il governatore divenne un *consularis* - ὑπατικός<sup>21</sup>. Per quanto riguarda l'organizzazione ecclesiastica la regione si trovava all'interno della diocesi *Asiana*, nella prefettura orientale<sup>22</sup>. Nel porto di Andriake ritrovamenti epigrafici testimoniano dediche di statue agli imperatori Costantino II (337-340), Giuliano (360-363) e Valente (364-378)<sup>23</sup>. Myra è documentata come capitale della

---

<sup>13</sup> Con una breve parentesi di sette anni del regno di Andronico III: cfr. Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, pp. 435-436.

<sup>14</sup> Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 40.

<sup>15</sup> La provincia senatoriale comprendeva Licia e Panfilia. Harrison riporta l'anno 168 d.C (cfr. Harrison, *Churches and Chapels*, p. 118) mentre Ruggeri più cautamente indica una forchetta cronologica tra 137 e 178 d.C.: cfr. V. Ruggieri, *La Licia bizantina*, in «Pegaso. Rivista annuale di cultura mediterranea», 1 (2001), pp.147-174, in particolare p. 147. La provincia a partire dal 313 comprendeva anche l'Isauria: cfr. *Ibid.*

<sup>16</sup> Le fonti di epoca ellenistica e romana sono laconiche, secondo l'opinione di Harrison perché la Licia "is a land on which history impinged, not in which it was made": Harrison, *Churches and Chapels*, p. 117;

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Oggi il granaio, dopo i restauri, è stato trasformato in spazio museale e ospita il Museo della civiltà Licia; Foss, *The Lycian Coast*, p. 25; Akyürek, *Andriake the port of Myra*, pp. 468-469. Più in generale per un quadro dell'evoluzione della regione in epoca romana si veda: H. Brandt, F. Kolb, *Lycia et Pamphylia. Eine römische Provinz im Südwesten Kleinasiens*, Mainz am Rhein 2005 (Zaberns Bildbände zur Archäologie, 2), pp. 52-55 (per Myra e Andriake).

<sup>19</sup> Nonostante la Licia compaia ancora insieme alla Panfilia in significativi atti dei decenni successivi: Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 109; Brandt, Kolb, *Lycia et Pamphylia*, p. 34.

<sup>20</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 2; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 109;

<sup>21</sup> *Ibid.*; Brandt, Kolb, *Lycia et Pamphylia*, pp. 24-31.

<sup>22</sup> La diocesi comprendeva le provincie di Panfilia, Lidia, Caria, Licia, Laconia, Pisidia, Frigia nel corso del V secolo: Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 109.

<sup>23</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 24.

regione, ora separata dalla Laconia, per la prima volta a partire dal regno di Teodosio II (408-450)<sup>24</sup> e, nella stessa epoca, essa assunse la guida episcopale precedentemente riservata alla vicina Patara<sup>25</sup>. Alla metà del V secolo l'imperatore Marciano (450-457) allargò il perimetro delle mura urbane, come testimoniato da un epigramma dell'*Antologia Palatina*<sup>26</sup>. Il V e il VI secolo rappresentano un momento particolarmente felice per l'intera regione: dalle ventisei città citate da Plinio<sup>27</sup> si arriva alle oltre trenta elencate alla metà del V secolo da Hierokles<sup>28</sup>. I centri costieri crebbero significativamente mantenendo ed incrementando il proprio ruolo di snodo nelle rotte mediterranee, come emerge dalle indagini archeologiche svolte nei siti di Xanthos e Lymira, Telmessos e Aperlae per il VI secolo<sup>29</sup>. Intensa fu l'attività edilizia evidenziata nell'area sud del porto di Andriake, dove furono eretti anche tre grandi edifici basilicali cristiani<sup>30</sup>. Dopo un decennio sfortunato, la città di Myra – prima colpita da un'epidemia di peste (526), poi da un terremoto (529) – ricevette finanziamenti da Giustiniano (527-565) per una radicale ricostruzione<sup>31</sup>. Per quanto riguarda l'acropoli va detto che le evidenze archeologiche che rimangono sono scarse e nessuna databile al periodo paleobizantino ma la *Vita di Nicola di Sion* (580ca.) menziona la presenza in città di una cattedrale dedicata a Santa Irene e di altri edifici religiosi, di una piazza del foro, di porte urbane, di una necropoli, e – informazione sulla quale necessariamente torneremo – di un *martyrion* dedicato a san Nicola<sup>32</sup>. Il benessere della Licia in età giustiniana subì un primo significativo arresto dall'inizio del VII secolo<sup>33</sup>. L'isola di Rodi venne occupata dalle truppe persiane già nel 622/623<sup>34</sup>, mentre, dopo la conquista dell'Egitto nel 642, il maggior pericolo era costituito dalla nuova minaccia araba. Nel 655 al largo della città di Finike – da cui il nome della battaglia di *Phoenix* nelle fonti greche – si consumò la disastrosa sconfitta della flotta

---

<sup>24</sup> Giovanni Malalas, *Chronografia*, 14, pp. 364-365. 24, in Iohannis Malalas, *Chronographia*, rec. I. Thurn, Berlin 2000 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 35), 448,10, p. 298; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 109; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, pp. 43-44.

<sup>25</sup> *Ibid.*; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 41

<sup>26</sup> Fonte per l'ampliamento delle mura è l'epigramma AP.XV.2 dell'*Antologia Graeca*, nessuna evidenza archeologica dello sviluppo della cinta muraria è emersa fino ad oggi. Forse tra VII e VIII secolo si possono collocare alcuni interventi nel perimetro delle mura cittadine O. Feld, *Die Acropolis in byzantinische Zeit*, in J. Borchardt, *Myra: eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*, Berlin 1975 (Istanbuler Forschungen 30), pp. 398-400; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 53.

<sup>27</sup> Secondo il parere di Vincenzo Ruggieri, l'autore forse citava solamente le città con diritto di voto: Ruggieri, *La Licia bizantina*, p. 149.

<sup>28</sup> Hierokles, fonte di riferimento per i secoli V-VI, cita 33 città secondo Ruggieri, 34 secondo Foss: cfr. *ibid.*, Foss, *Lycian Coast*, p. 2; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 110.

<sup>29</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 2.

<sup>30</sup> Foss, *Lycian Coast*, pp. 24-25; Akyürek, *Adriake the port of Myra*, pp. 44-46.

<sup>31</sup> La notizia è assente in Procopio ma è riportata da Giovanni Malalas: Iohannis Malalas, *Chronographia*, p. 298. cfr. Foss, *Lycian Coast*, p. 23; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, p. 436.

<sup>32</sup> Ruggieri, *Vita di Nicola di Sion*, p. 39.

<sup>33</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 2.

<sup>34</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 116.

bizantina<sup>35</sup>. La costa meridionale dell'Anatolia nei decenni successivi venne strappata al dominio dell'imperatore d'Oriente, divenendo un avamposto privilegiato per le operazioni militari arabe<sup>36</sup>, mentre, a breve distanza, nel 688 si raggiunse un accordo per la convivenza di Arabi e Bizantini nell'isola di Cipro. Già dal principio dell'VIII secolo territori di confine dell'impero ricevono una nuova organizzazione, atta a far fronte alle stringenti necessità militari del momento: la Licia è compresa tra 717 e 718, al tempo di Leone III, nel *Thema* dei Ciberreoti<sup>37</sup>. Le conseguenze per Myra sono difficili da valutare, ma la città sembra scomparire nella storia ufficiale fino al 790<sup>38</sup>. In quell'anno partì proprio da qui una spedizione militare per la riconquista di Cipro<sup>39</sup>, che però tornò in mani bizantine solo più tardi, nel 965. Teofane segnala inoltre che, nel settembre dell'807, l'ammiraglio Humaid ibn Ma'yūf e la sua flotta, partiti da Rodi, erano a Myra e cercavano di profanare la tomba del santo<sup>40</sup>. Nel IX secolo sono ambientate storie di rapimenti e conseguenti salvataggi miracolosi operati da Nicola: tra i più celebri il *Sacerdote di Mitilene* e il *Thauma de Basilio*, che hanno entrambi al centro, come è stato sottolineato<sup>41</sup>, il conflitto arabo-bizantino. Se la città di Myra e il suo santuario, a così breve distanza dalla costa, risultavano in quella fase troppo a rischio, non altrettanto forse poteva dirsi dell'area montuosa alle sue spalle. Nelle sue immediate vicinanze si trova infatti il sito di Alakilise dove un'iscrizione ricorda una ricostruzione nell'812/813 e, ancora più significativo appare, tra IX e X secolo, lo sviluppo della monumentale chiesa di Dereağazi. Posta nell'entroterra a nord di Myra, nella piana di Kasaba, l'enorme complesso religioso – di cui non sono ancora state chiarite né la dedicazione né la funzione – venne costruito con

---

<sup>35</sup> H. Hellenkemper, *Lykien und die Araber*, in *Akten des II. Internationalen Lykien-Symposium* (Wien, 6-12 Mai 1990) herausgegeben von J. Borchardt, G. Dobesch, Wien 1993, 1, pp. 99-106, in particolare p.100; Foss, *Lycian Coast*, p.3; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 116; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 45.

<sup>36</sup> Durante la campagna diretta al cuore dell'Impero 672-677, in particolare nell'anno 672 gli arabi avevano trascorso l'inverno sulle coste della Licia e della Cilicia. Foss, *Lycian Coast*, p. 3. Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, pp. 120-121; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 46.

<sup>37</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, pp. 120-121; Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 46.

<sup>38</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 30.

<sup>39</sup> Theophanes, *Chronographia*, 465 in *The Chronicle of Theophanes. An English translation of anni mundi 6095-6305 (A.D. 602-813)*, with introduction and notes by H. Turtledove, Philadelphia 1982, p. 149; Foss, *Lycian Coast*, p. 46; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, I, p. 347.

<sup>40</sup> Theophanes, *Chronographia*, 483: "Annus Mundi 6300. In this year – the first indiction – the Arabs' ruler Harun sent a fleet under Koumeid against Rhodes in September. However, the garrison on it survived without being overrun. On Koumeid's return it is plain he was overthrown by the miracle working St. Nicholas. When Koumeid came to Myra, he tried to break up the saint's holy coffin, but instead broke another one lying nearby. At once a great tumult of wind, wave, thunder, and lightning overran his expedition and shivered a large number of ships and atoms. When the opponend of God, Koumeid himself, acknowledged the power of the saint, he escaped from his danger, contrary to expectation" in *The Chronicle of Theophanes*, p.164.

<sup>41</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 402-415; Kazhdan, *Hagiographical notes*, pp. 176-182; cfr. anche Bacci, *San Nicola*, pp. 58-61.

materiali, tecniche, maestranze – e sembra possibile immaginare anche finanziamenti – provenienti dalla capitale durante la prima età macedone, nel IX o nel X secolo<sup>42</sup>.

A partire dalla riconquista di Creta del 961<sup>43</sup>, si apre per la Licia una stagione di relativa ripresa, della durata di più di un secolo che non sembra scossa se non da alcune isolate incursioni<sup>44</sup>.

Tra queste i cronografi bizantini ricordano, nel 1034, quella contro la città di Myra, che fu vittima un attacco da parte dei pirati Agareni (o Ziridi), stanziati nel Nord Africa<sup>45</sup>.

Purtroppo non conosciamo l'entità dei danni subiti dalla città in questa occasione, ma sembra che nel decennio immediatamente successivo Myra fosse oggetto di investimenti imperiali per la sua ricostruzione: il fratello dell'imperatore Michele IV (1034-1041), Giovanni Orfanotrofo, a quel tempo avrebbe dotato la città di potenti mura<sup>46</sup>. A questo attacco del 1034 è stata collegata inoltre, fin dalla sua scoperta, un'iscrizione che si trovava nel 1906 nel cimitero turco a breve distanza dalla basilica di San Nicola, con i nomi di Costantino IX Monomaco (1042-1055) e Zoe (1028-1050), citati come restauratori del santuario nell'anno 6551, undicesima indizione (primo settembre 1042/ 31 agosto 1043) (fig. III.2.2)<sup>47</sup>. Nella seconda metà del secolo, la battaglia di Manzikert (1071) rappresenta uno spartiacque anche per il territorio della Licia: il riconquistato possesso bizantino infatti cede nuovamente ad un periodo di

---

<sup>42</sup> Dalla scoperta del monastero da parte di Charlex Texier nel 1836, Dereagži continua a suscitare un certo imbarazzo e difficoltà di formulare un'ipotesi circoscritta circa il significato di un monumento di tali dimensioni e importanza. Morganstern riteneva che la chiesa potesse aver assunto funzioni episcopali a partire dal IX secolo, in corrispondenza con la riorganizzazione della provincia e della diocesi per divenire poi un centro di pellegrinaggio. In assenza di notizie su una dedicazione lo studioso suggeriva una dedicazione ai santi Anargiroi: cfr. J. Morganstern, *The Byzantine church at Dereagži and its decoration. With two appendices*, (Instabuler Mittelungen, 29), Tübingen 1983, pp. 73-74; pp. 169-173; Foss, *Lycian Coast*, pp. 32-34; Harrison, *Mountain and Plain*, pp. 8-10; cfr. anche C. Mango, *Architettura bizantina*, Milano 1974 (ried. Milano 2007), p. 94.

<sup>43</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, pp. 113-114; I, p. 347.

<sup>44</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 3.

<sup>45</sup> Zonara menziona gli Agareni: Iohannes Zonaras, *Epitomae Historiarum*, ed. I. Bekker, Bonn 1836 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, 21), III, p. 589; Skylites racconta che dopo un violento terremoto a Gerusalemme, nell'anno 6543, nel mese di settembre una colonna di fuoco era apparsa nel cielo verso est e il suo apice puntava a meridione. Insieme a questo avvenimento vengono elencate altri problemi per l'autorità imperiale, rivolte e incursioni ai confini dell'impero: John Skylites, *A Synopsis of Byzantine History (811-1057)*, introduction, text and notes translated by J. Worthley, Cambridge 2012, p. 374. Michele Glycas (entro 1159) che riporta lo stesso avvenimento premonitore di Giovanni Scilitze mi sembra collochi l'avvenimento nel contesto politicizzato delle conseguenze nefaste per i Romei del comportamento dell'imperatrice Teodora: Michaelis Glycae, *Annales*, ed. B. G. Niebuhrii, Bonn 1836 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, 16), p. 587; U. Peschlow, *Materialen zur Kircke des H. Nikolaos in Myra im Mittelalter*, in «Istanbuler Mittelungen», 40 (1990), pp. 207-260, in particolare p. 209; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, p. 349.

<sup>46</sup> John Skylites, *A Synopsis of Byzantine history*, p. 374. Su Giovanni Orphanotropos: Infra: III.6.

<sup>47</sup> L'iscrizione ha ricevuto univoca lettura dalla pubblicazione da parte di Hans Rott in poi: Ἀνεζαίνισθη ἐπὶ Κωνσταντίνου δεσπότης καὶ Ζώνης Αἰγυπτίας ἔτ(ε) ζφνά ἰνδ(ικτιώνος) ιά. Cfr.: C. Texier, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, p. 340; U. Peschlow, *Die Architektur dl Nikolaoskirche in Myra*, in Borchardt, *Myra eine lykische Metropole* pp. 303-359, in particolare p. 347; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, p. 348 e nota 90. L'iscrizione è erroneamente indicata come parte dei reperti provenienti dalla basilica del santo nella più recente letteratura, forse a causa della collocazione all'interno del quadriportico della basilica.



instabilità. Per quanto riguarda la città di Myra le due *Traslaciones* baresi e la *Traslatio Veneticum* sembrano concordare nel descrivere la popolazione ritirata entro la cinta muraria antica e all'interno del castello<sup>48</sup>. I due secoli seguenti, simbolicamente racchiusi tra due avvenimenti traumatici per la città di Myra – ovvero la traslazione delle reliquie del santo a Bari (1087) e l'esonazione del fiume Myros alla fine del XIII secolo – non hanno ricevuto un'interpretazione univoca e, come si avrà modo di vedere a proposito del santuario, a ragione. Una spedizione militare da parte di Alessio I Comneno nel 1099 iniziava l'opera di riconquista della costa meridionale dell'Anatolia<sup>49</sup>, poi intrapresa sistematicamente e con rinnovate energie, al principio del XII secolo, in particolare da Giovanni II Comneno (1118-1143)<sup>50</sup>. Nel porto di Andriake alcuni interventi di restauro sono stati datati entro l'XI secolo<sup>51</sup>, alcuni edifici religiosi di dimensioni minori sono stati individuati nella zona di Sura<sup>52</sup>, di Beymelek<sup>53</sup> e infine a poca distanza dall'acropoli di Myra, è riemersa la Alakent Kilise, studiata e restaurata in anni recenti<sup>54</sup>.

Al tempo di Manuele I Comneno, nel settembre del 1176, la flotta imperiale viene decimata presso Myriokephalon, con profonde conseguenze sulla sovranità bizantina in Licia<sup>55</sup> fino alla conquista turca di Attaleia (Antalya) del 1207, che segna la fine del dominio greco sulla costa. Nonostante questo vuoto di potere sul territorio, sembra comunque che i porti della Licia continuassero ad essere vitali. Questa situazione inattesa è stata spiegata alla luce del carattere degli insediamenti turchi nella regione: più che da un'occupazione militare sistematica, il controllo era assicurato da *enclaves* di media e piccola entità, oltretutto con maggiori interessi nell'entroterra che nelle aree costiere<sup>56</sup>.

---

<sup>48</sup> Niceforo (ca 1088) afferma "habitoribus civitatis Myrae, qui pro metu Turcorum hinc aufugerant in montem absentem quasi ad dodecim stadia": Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 519-520; l'autore della traslazione veneziana (1116 ca) analogamente "Erat enim civitas a paganis destructa; ibique, nec clerici, nec alii homines stabant, sed in castro, quod ab urbe distabat quasi duobus milliaribus, habitabant": Ivi, II, pp. 521-523 Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, p. 348; Una affidabile riedizione delle fonti anche: Silvestro, *Santi, Reliquie e Sacri furti*, pp. 88-158.

<sup>49</sup> S. Vryonis, *The decline of medieval Hellenism in Asia Minor and the process of Islamization from the eleventh to the fifteenth century*, Berkley 1971, p. 117; Peschlow, *Materialen*, p. 210.

<sup>50</sup> Peschlow, *Materialen*, pp. 209-210; Akyürek, *Myra: The Metropolis*, p. 48.

<sup>51</sup> O. Feld, *Die Kirchen von Myra und Umgebung*, in Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole*, pp. 398-419, in particolare pp. 401-410.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 411-415.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 419-420.

<sup>54</sup> Recentemente restaurata, alla piccola chiesa cruciforme situata a breve distanza dal maestoso teatro antico è stata dedicata la monografia citata in precedenza: *Alakent church: a Byzantine monument at Myra (12th-13th centuries)*, edited by Koç University, Stavros Niarchos Foundation, Center for Late Antique and Byzantine Studies, Istanbul 2018

<sup>55</sup> H. Glykatzis-Ahrweiler, *Les forteresses construites en Asie Mineure face à l'invasion Seldjucide*, in *Akten des XI internationalen Byzantinistenkongress* (München 1958), hrsg. von F. Dögler, G. Beck, München 1960, pp. 182-186.

<sup>56</sup> Queste si erano già stanziate ad Elmalı nel corso del XII secolo: Akyürek, *Myra: the Metropolis*, pp. 48-49.

Come già anticipato, però un'altra causa, di carattere naturale, avrebbe spezzato la resistenza dell'abitato di Myra alla fine del XIII secolo o all'inizio del successivo: il fiume Myros, antico fattore alleato dello sviluppo cittadino e della floridezza del suo territorio, esondò rovinosamente, con conseguenze gravissime sull'antica metropoli<sup>57</sup> e, anche se posta più a valle dall'abitato, forse anche sulla basilica del santo<sup>58</sup>. I resoconti di viaggi del XIV secolo ci restituiscono l'immagine di una città di cui – nonostante il ricordo della sua importanza e la celebrità del suo santo – non rimaneva più altro che rovine<sup>59</sup>. Inoltre il suo porto, Andriake, sembra scomparire dalle mappe di navigazione per essere sostituito da un più modesto attracco locale in corrispondenza della seconda foce del fiume Myros<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, pp. 349-351.

<sup>58</sup> Questa ricostruzione della 'sparizione' della basilica di san Nicola come sarà chiaro nell'osservazione delle testimonianze decorative è piuttosto problematica nonostante sia univocamente accettata.

<sup>59</sup> Ludolf von Sudheim (1336-1141) *De Itinere Terrae Sanctae liber*, in Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople*, pp. 579-586, in particolare p. 583.

<sup>60</sup> Cfr. *Infra*.



Fig. III.2.2.a.b. Lastra di Costantino Monomaco e Zoe (a: Rott 1908; b: Iacobini 2019).

### III.3. Itinerari e viaggi verso e attraverso Myra

Nonostante in tarda età romana la *Tabula Peutingeriana* mostri già l'esistenza nella regione di una strada costiera (fig. III.3.3)<sup>61</sup>, come può facilmente dedursi dall'osservazione della sua conformazione orografica, l'itinerario costiero via mare tra i maggiori centri portuali rimaneva il più breve e preferibile<sup>62</sup>. In questo percorso, il porto di Andriake costituiva uno scalo intermedio tra quelli di Finike e Patara.

Il destino di Myra appare dunque il risultato della somma di più fattori: la posizione negli itinerari commerciali e di pellegrinaggio nel Mediterraneo orientale, la centralità nella linea di costa licia e infine, un privilegiato rapporto con l'entroterra. A proposito di quest'ultimo aspetto va osservato che, in corrispondenza con un momento di prosperità della regione in epoca tardoantica<sup>63</sup>, si verifica la nascita di una nuova tipologia di agglomerati urbani nell'entroterra (note con diverse denominazioni nelle fonti *χώρα, κώμη, ένορία*) da cui deriva anche un diverso orientamento delle attività e delle ricchezze dalla stessa costa<sup>64</sup>. Questo fenomeno si deve anche alle caratteristiche dell'entroterra e alla sua peculiare orografia. I suoi monti infatti non sono così inospitali come la loro estensione potrebbe far immaginare, costellati come sono da valli di una certa ampiezza collegate tra loro<sup>65</sup>.

Una strada pavimentata collegava Myra, e quindi la costa, alla pianura di Kasaba, posta nell'entroterra a circa 170 km di distanza<sup>66</sup>. La presenza di una viabilità regionale praticabile e diffusa emerge in particolar modo per il periodo paleobizantino<sup>67</sup>. La *Vita di Nicola di Sion* "fotografa" in un vivido ritratto il territorio entro cui la parabola biografica del santo si svolge: entroterra popolato e densamente urbanizzato, con centri abitati di media e piccola grandezza, con numerosi edifici religiosi e numerose attività agricole tra le quali il santo monaco si

---

<sup>61</sup> cfr. Harrison, *Churches and Chapels*, 118. Come noto, la *Tabula Peutingeriana* è un *iter pictum*, una carta stradale illustrata dell'ecumene, datata entro la metà del IV secolo ma giunta a noi in una copia realizzata tra XII e XIII secolo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 324). Delle città della regione è indicata solo Patara (Patras) mentre sono omesse Xantos e Lymira e Myra stessa (cfr. D. H. French, *Notes on itineraria*, (Roman Roads & Milestone of Asia Minor, 4.1), Ankara 2016, pp. 44-45). Da Efeso comunque una linea ininterrotta fino a Phaesis sembra confermare questa affermazione di Harrison. La linea però si distacca significativamente in alcuni punti dalla costa.

<sup>62</sup> Harrison, *Churches and Chapels*, p. 119; Akyürek, *Andriake: the port of Myra*, p. 467; Id., *Myra: the Metropolis*, p. 38.

<sup>63</sup> Foss, *Lycian Coast*, p. 2.

<sup>64</sup> Harrison, *Churches and Chapels*, p. 119; Ruggeri, *La Licia bizantina*, p. 149. In particolare nel corso del IV secolo le città portuali vedono una significativa espansione che le porta a soppiantare i centri dell'entroterra di cui erano in origine satellite. Questo succede per Patara, che soppianta l'importanza di Xanthos, ma vale anche per l'evoluzione di Phaselis: cfr. Biffi, *L'Anatolia meridionale*, p. 272.

<sup>65</sup> Fondamentale fonte per questo paesaggio urbano e agricolo dell'entroterra è la *Vita di Nicola di Sion*. In particolare su questo aspetto: Ruggeri, *La Licia bizantina*, in «Pegaso», 1 (2001), pp. 147-174, in particolare pp. 152, 154; B. Takmer, M. Alkan, *Parerga to the Stadiasmus Patarensis (13): The road system in the mountainous area of Alacadağ in central Lycia and the roads indicated in the Vita of Nicholas of Sion*, in «Gephyra», 10 (2013), pp. 106-120.

<sup>66</sup> Akyürek, *Myra: the Metropolis*, p. 40.

<sup>67</sup> Ruggeri, *La Licia bizantina*, pp. 152, 154.

muove<sup>68</sup>. Inoltre il letto del fiume Myros forma un canyon che attraversa il massiccio montuoso e che dalla costa risale per quasi di 100 chilometri verso l'entroterra, verso Dereağazi e oltre, in direzione della già menzionata pianura di Kasaba, formando quella che dall'alto appare come una vera e propria "superstrada" (fig. III.3.4). Mancano notizie sulla sua percorribilità nel corso del Medioevo, ma nella prima metà dell'Ottocento due viaggiatori inglesi che si trovavano nell'entroterra raggiungono Demre proprio sfruttando il corso del fiume<sup>69</sup>. Sir Charles Fellows (1799-1811), stando al suo *Travels and Researches in Asia Minor more particularly in Lycia* (1852)<sup>70</sup>, da Antiphellus nell'entroterra si muove raggiungendo prima Avvalah, poi Cassabar e seguendo il percorso tracciato dal letto del fiume – pure non senza qualche difficoltà<sup>71</sup> – raggiunge Myra<sup>72</sup>, analogamente a quanto aveva fatto anche il professore Edward Forbes e il suo assistente Thomas A. B. Spratt nel corso dei loro *Travels in Lycia* (1847)<sup>73</sup>.

La *Vita di Nicola di Sion* non solo è una fonte di primaria importanza per la ricostruzione della viabilità tra la città di Myra e il suo *hinterland* ma costituisce – come già rilevato – un osservatorio privilegiato anche per ciò che riguarda gli itinerari verso la Terra Santa, che naturalmente si affiancano e si sovrappongono alle rotte commerciali dell'età tardoantica<sup>74</sup>. Nel suo primo viaggio verso Gerusalemme, Nicola riesce a trovare una nave egiziana a Tristomos, località oggi nota con il nome di Uçağiz (non lontana da Kekova)<sup>75</sup>, da cui sarebbe

---

<sup>68</sup> Bacci, *San Nicola*, pp. 37-42; Ruggieri, *La Vita di Nicola di Sion*, passim. La ricognizione del notevole patrimonio architettonico tardoantico e medievale della regione intrapreso a partire da Martin Harrison non trova qui lo spazio che meriterebbe, si rimanda ai principali contributi dello studioso sul tema: Harrison, *Churches and Chapels*, pp. 117-151; Id., *A note on Architectural Sculpture in Central Lycia*, in «Anatolian Studies», 22 (1972), pp. 187-197; Id., *Aspects of Late Roman and Early Byzantine Lycia*, (Türk Tarihi Kongresi, VIII), Ankara 1979, pp. 525-531; Id., *Mountain and Plain*. Hanno continuato il lavoro dello studioso americano, a partire dagli anni '70 Grossmann e Severin: P. Grossmann, H.-G. Severin, *Frühchristliche und byzantinische Bauten in südöstlichen Lykien*, (Istanbuler Forschungen, 46), Tübingen 2003; sull'attuale mappatura dei monumenti e bibliografia ulteriore si veda anche: Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II ; F. Hild, *Klöster in Lykien*, in *EYKOΣMIA Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S. J.*, a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli, Catanzaro 2004, pp. 313-334.

<sup>69</sup> La notizia è citata anche da Akyürek, che afferma però che i due viaggiatori costeggiassero il fiume, in ogni caso senza attribuire alla cosa troppa importanza: Akyürek, *Myra: The Metropolis*, pp. 51-52.

<sup>70</sup> C. Fellows, *An account of Discoveries in Lycia being a Journal kept during a second excursion in Asia Minor in 1840*, in Id. *Travels and researches in Asia Minor and in particularly in Lycia*, London 1852, ed. Hildesheim, New York 1975, pp. 354-355. Myra non è invece compresa nel suo *Journal*, dove non è neanche segnalata sulla mappa: C. Fellows, *Journal written during an excursion in Asia Minor*, London 1839.

<sup>71</sup> "It is a gorge unaccountably formed through a range of mountains many thousand feet in height, and so narrow that the river alone occupies the ravine. Our track was down its bed, and we crossed and recrossed its waters, as they rushed from side to side, above thirty times": Id., *An account of Discoveries*, p. 356.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 355-358.

<sup>73</sup> Nel diario è molto chiaro che passano proprio nel letto del fiume che chiamano "The Dembra gorge": E. Forbes, T. A. B. Spratt, *Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyratis*, 1, London 1847, p. 122

<sup>74</sup> *Supra*.

<sup>75</sup> Identificazione già avanzata da Sir Beaufort, F. Beaufort, *Karamania Karamania, or a brief description of the south coast of Asia-Minor and of the remains of antiquity: with plans, views; collected during a*

stato trasportato ad Askalon, in Palestina. Mentre l'imbarcazione è a largo, però, una violenta tempesta mette a rischio la vita dei naviganti, tuttavia, l'intervento di Nicola e la sua preghiera fa tornare la bonaccia e assicura il proseguimento del viaggio<sup>76</sup>. Visitati i luoghi santi, mentre il monaco sta per dirigersi verso il fiume Giordano, un'apparizione del Signore gli intima di tornare in fretta a casa, in Licia<sup>77</sup>. Di nuovo da Askalon il santo di Sion trova una nave proveniente dall'isola di Rodi<sup>78</sup> diretta a Costantinopoli: la nave fa rotta verso nord e, dopo 10 giorni, doppia l'estremo capo a sud-ovest della Turchia, capo Chelidonia, entra da qui nella baia di Phoenix (odierna Finike), sbocco portuale di Lymira<sup>79</sup>, da dove la costa bassa porta ad Andriake. In questo episodio della *Vita* sono quindi già tracciati due itinerari alternativi sopra menzionati. Le fonti medievali greche e latine testimoniano la situazione politica dei territori posti lungo la costa Meridionale dell'Anatolia e le ripercussioni da questa determinate sulle vie di comunicazione marittima. Al tempo di Basilio I (867-886), Costantino Giudaico, volendo visitare la Terra Santa, non riusciva a trovare navi che salpassero da Rodi<sup>80</sup>.

Quando, invece, al pellegrino anglosassone Seawulf (*fl.* 1102) non è esplicitamente affermato se la sosta a Patara<sup>81</sup> e a Myra, provenendo da Rodi verso Gerusalemme fosse dettata proprio dalla volontà di rendere omaggio al nostro santo<sup>82</sup>: *Urbem Myreorum ubi sanctus Nicholaus archiepiscopus culmen regebat; ibi est portus Adriatici maris (o portus Andriace) sicut Constantinopolim est portus Egei maris. Adorato sancto sepulcro honori sancti, plenis velis venimus at insulam que Xindacopo vocatur*<sup>83</sup>. Al principio del XII secolo, comunque, costui, nonostante lamenti di aver subito alcuni attacchi dei pirati sul suo tragitto, riesce a raggiungere Myra e a visitare la tomba di Nicola. La stessa informazione sembra potersi dedurre dalla visita del pellegrino russo Daniel (*fl.* 1106-1108), che nello stesso decennio mostra di conoscere la strada per raggiungere il santuario, anche se non è chiaro se faccia veramente sosta a Myra<sup>84</sup>. Ma in quale porto era possibile fermarsi per raggiungere il santuario di Nicola

---

*survey of that coast, under the orders of the lords commissioners of the admiralty, in the years 1811 & 1812*, London 1817, 23, cfr. Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, pp. 895-896. Sul questo itinerario si avrà modo di tornare: *Infra*.

<sup>76</sup> *La Vita di Nicola di Sion*, capp. 27-31, pp. 58-61; per l'identificazione del sito ivi, nota 115.

<sup>77</sup> Ivi, cap. 35, pp. 64-65.

<sup>78</sup> La nave con i marinai increduli era stata in realtà bloccata nel porto proprio in attesa del santo: ivi, cap. 36, pp.66-67.

<sup>79</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, 2, pp. 688-689.

<sup>80</sup> *Acta Sanctorum* Nov, IV, p. 635; D. Zani De Ferranti Abrahams, *Hagiographic Sources for Byzantine Cities 800-900*, Ann Arbor 1967, p. 312; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, p. 347.

<sup>81</sup> Verso il 722 Willibaldus si ferma a Patara fino alla fine dell'inverno per riprendere il viaggio con la stagione favorevole cfr. Willibaldus, *Vita Willibaldi episcopi Eichstetensis*, in Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople*, pp. 484-485, in particolare p. 584.

<sup>82</sup> *Adorato sancto sepulcro honori sancti*: cfr. J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusade*, Warminster 1977, p. 98, 113; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, p. 349; Seawulf, in Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople*, p. 512.

<sup>83</sup> Seawulf, in T. Wright, *Early Travels in Palestine*, London 1968, pp. 31-50, in particolare pp. 33-34; Seawulf, Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople*, II, pp. 510-513, in particolare p. 512.

<sup>84</sup> Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, pp. 125, 154; Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, p. 349.

durante i secoli centrali del Medioevo? Al ritorno da Gersusalemme, Seawulf, percorre lo stesso itinerario lungo la costa partendo da “Piccola Antiochia”<sup>85</sup>, nonostante gli attacchi dei pirati, arrivando a Stamirra<sup>86</sup> successivamente a “Patara di Nicola” prima di tornare nuovamente a Rodi e da lì un'altra nave verso Costantinopoli<sup>87</sup>. Nelle *Traslaciones* delle reliquie il luogo in cui i marinai baresi attraccano non riceve mai una denominazione specifica, ma viene genericamente indicato come “porto di Myra”, “quel porto”, “lido di Myra”<sup>88</sup>. L'assenza di un toponimo costituisce già un dato significativo, al quale si aggiunge la descrizione fisica del luogo: quando, infatti, i marinai scappano nel cuore della notte con il prezioso bottino, salpano da una spiaggia<sup>89</sup>. Avendo introdotto qui le *Traslaciones* quali fonti per la geografia nicolaiana dell'Asia Minore, sembra opportuno rilevare che nel *Tractatus* di Niceforo, composto entro il 1089, sono elencate tutte le tappe percorse dai marinai baresi per tornare da Myra, una volta portate via le reliquie del santo: Caccavo, Maestra, Patara, Perdicca, Marciano, Ceresanu, Milo, Stafnu, Geraka, Monemvasia, Metone, Suchea e infine prima di raggiungere la meta finale S. Giorgio<sup>90</sup>. Tornando alla questione del porto cittadino nei secoli successivi, nei *Gesta Ricardi II*, in corrispondenza del passaggio dell'imperatore Filippo II nel 1191 attraverso la città, questa è indicata come segue: “*Mirrea civitatem ubi beatus Nicholaus archiepiscopatum tenuit quae Graece dicitur Stamirre*”<sup>91</sup>. Questo nuovo nome per indicare l'attracco portuale si impone nel corso del XIII secolo anche nelle carte di navigazione: nel *Compasso de navegar*

---

<sup>85</sup> I commentatori del passo non hanno sollevato dubbi circa l'appellativo del sito menzionato da Seawulf che non può essere identificato con Antiochia di Pisidia. Forse si potrebbe pensare che la fonte chiami così il porto di Antiochia, Seleucia Pieria.

<sup>86</sup> Il fatto che già nel 1100 venisse menzionato il secondo porto potrebbe essere una conferma di quanto sostenuto da Akyürek circa un abbandono precoce del porto di Andriake; analoga interpretazione delle evidenze archeologiche anche: T. M. P. Duggan, Ç. A. Aygün, *The Medieval and Later Port of Myra/Stamira – Taşdibi*, in *Häfen und Hafenzstädte im östlichen Mittelmeerraum von der Antike bis in byzantinische Zeit. Neue Entdeckungen und aktuelle Forschungsansätze/ Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean from Antiquity to the Byzantine Period: Recent Discoveries and Current Approaches*, in Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Istanbul 30<sup>th</sup> may-1<sup>st</sup> june 2011), herausgegeben von S. Ladstätter, F. Pirson, T. Schmidts, (Istanbul Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 52; BYZAS,19), I, Istanbul 2014, pp. 245-269.

<sup>87</sup> Seawulf, in Wright, *Early Travels*, p. 49. La breve menzione della tomba del santo profanata appena quindici anni prima non permette alcuna congettura circa il luogo individuato quale nuovo fulcro del culto a quella data.

<sup>88</sup> *Traslatio* di Giovanni Diacono (Reg. Lat. 477) in Silvestro, *Santi, Reliquie e Sacri Furti*, p. 105; *Traslatio di Niceforo* (Vat. Lat. 6074), ivi, p. 135.

<sup>89</sup> *Traslatio di Giovanni Diacono* (Reg. Lat. 477), ivi, p. 109; *Traslatio di Niceforo*, ivi, p. 131; concordano con questa conclusione anche: Duggan, Aygün, *The Medieval and Later Port*, p. 250.

<sup>90</sup> cfr. G. Cioffari, *Giovanni arcidiacono: L'Historia Traslacionis Sancti Nicolai nell'Europa Medievale*, in «Nicolaus Studi Storici», 42-43 (2011), pp. 43-108, in particolare p. 49, n. 16.

<sup>91</sup> Sull'attribuzione delle *Gesta* a Ruggero di Howden e sul contesto letterario dell'itinerario di ritorno dalla terza crociata del re si veda: P.G. Dalché, *Portulans and the Byzantine World*, in *Travel in the Byzantine World*, Papers from the 34th Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by R. Macrides, (Society for the Promotion on Byzantine Studies Publication, 10), Aldershot 2002, pp. 59-71, in particolare p. 68.

(1250 ca) si trova il toponimo di *Stamir(r)*<sup>92</sup>, nella Carta di Pisa (1275) *sto Nicola Stamirle*<sup>93</sup> e ancora *sanctus Nicolaus de Stamiris* in Sanudo (1321)<sup>94</sup>. Nel corso del XIV secolo, partendo da Efeso e attraversando un gran numero di isole, anche Wilhelm von Boldensele, stando al suo *Itinerarium* (1332- ante 1339), fa scalo a Paşra e a Myra e da qui prende la via di Creta e Rodi da cui una nave lo porta in Egitto<sup>95</sup>, lo stesso itinerario seguito anche da Ludolf von Sudheim pochi anni dopo (1336-1341)<sup>96</sup>. Quelle citate sono solo alcune delle principali menzioni del toponimo *Tore de Stamirle* che ricorre non infrequente nelle mappe ed è il nome con cui è stata identificata l'odierna Taşdibi<sup>97</sup> (fig. III.1.5). Fino al terremoto del 1741 il piccolo attracco era servito da un *mânar*, una torre a base circolare, forse eretto nei primi anni del XIII secolo (figg. III.3.6.a,b)<sup>98</sup>.

In ogni caso, nel Medioevo il passaggio attraverso questa parte di costa, e quindi attraverso Myra, non era l'unico possibile, ma in un certo senso è ragionevole ritenere che alcune condizioni lo rendessero obbligato.

Ancora nel corso dell'Ottocento infatti alcuni viaggiatori per raggiungere il Vicino Oriente e l'Egitto, incorrono nelle stesse insidie della navigazione fuori stagione, ovvero nel corso dell'inverno, che li costringono, proprio come era già avvenuto a san Paolo e ai marinai baresi, a fermarsi a Myra<sup>99</sup>. Ed è anche da ricordare che seppure l'aspetto avventuroso delle tempeste fornisca un eccellente espediente narrativo, più che un *topos* è probabile che scaturisca da una necessità pratica indotta dalla navigazione; nei mesi in cui la via del mare aperto da Rodi non è praticabile, l'alternativa è rappresentata dalla navigazione lungo la costa

---

<sup>92</sup> A.D. Debanne, *Lo Compasso de navegare. Edizione del codice Hamilton 396 con commento linguistico e glossario*, Brussels 2011; Cfr. Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, p. 352, n. 140.

<sup>93</sup> *Stamirle* è il toponimo indicato anche nella Carta catalana del 1339.

<sup>94</sup> Per la menzione di Sanudo del toponimo nel *Liber secretorum fidelium crucis* si veda anche: Dalché, *Portulans and the Byzantine World*, p. 69. Per una panorama sui Portulani italiani e sulle mappe di navigazione si vedano anche: T. Campbell, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500*, in *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, edited by J.B. Harley, D. Woodward, Chicago 1987, pp. 371-463.

<sup>95</sup> Wilhelm von Boldensele, *Itinerarium Guilielmi de Boldensele in terram sanctam*, in Van Der Vin, *Travellers, in Greece and Constantinople*, pp. 574-578, in particolare p. 577.

<sup>96</sup> Ludolf von Sudheim, *De Itinere Terrae Sanctae*, ivi, p. 583.

<sup>97</sup> Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien*, II, p. 290; Duggan, Aygün, *The Medieval and Later Port*, pp. 245-260.

<sup>98</sup> Della struttura sul promontorio ad occidente del sito di Taşibi oggi rimane il basamento quadrangolare e l'innesto della base cilindrica. Duggan e Aygün hanno proposto di datare l'erezione del faro ai primi decenni del Duecento sulla base dell'interpretazione della notizia di un trattato tra il Sultano Izzed-Din Keykavus I (1211–1220) e il re di Cipro Ugo I di Lusignano (1210–1218). I due studiosi hanno inoltre avanzato un'ipotesi ricostruttiva del monumento su cui si avrà modo di tornare: Duggan, Aygün, *The Medieval and Later Port*, pp. 250-256.

<sup>99</sup> Per il ruolo di queste visite nella storia del santuario si tornerà a breve, si fermano a Myra costretti dal maltempo e dall'impossibilità di proseguire la navigazione Leake, Cockerell e Rott. Un interessante contributo alla ricostruzione degli itinerari in questa sezione di Mediterraneo è rappresentato dallo studio delle correnti intorno a Cipro condotto da Murray: W. Murray, *Ancient sailing winds in the eastern Mediterranean*, in *Cyprus and the Sea. Proceedings of the International Symposium* (Nicosia, 24-25 september 1993), ed. by, V. Karageorghis, D. Michaelides, Nicosia 1995, pp. 33-44.



che porta a Myra. Nel biennio 1810-1811 Sir Francis Beaufort percorre l'intera costa meridionale dell'Anatolia, da Patara al Golfo di Alessandretta, inaugurando un filone di letteratura odepórica nella regione e precludendo alle prime esplorazioni scientifiche nel territorio. Il risultato della ricognizione di Beaufort confluiva nel suo celebre *Karamania or a Short Description of Asia Minor*. Nonostante l'interesse della lettura, non è possibile trarre dall'opera significative informazioni sulla città di Myra. L'autore, infatti, dopo essersi fermato nel porto di Adriake, dove identifica il grande granaio di età adrianea, non raggiunge la basilica del santo per mancanza di tempo, nonostante questa venga menzionata nel testo insieme alla leggendaria disputa delle reliquie tra Veneziani e Baresi<sup>100</sup>. Non essendo riuscito a visitare di persona la città di Myra, Beaufort riferisce che nel corso dell'anno seguente un gentiluomo di sua conoscenza sarebbe passato di lì. Si tratta di Sir Charles Cockerell, attivo membro della Society of Travellers-Society of Friends, il quale visita le rovine dell'acropoli di Myra, restituendone una prima pianta<sup>101</sup>, e poi raggiunge la basilica di san Nicola.

---

<sup>100</sup> F. Beaufort, *Karamania or A short description of Asia Minor*, p. 30; l'autore fidandosi di Strabone più di quanto io non abbia fatto, identifica il sito alla foce di fiume Myros come Lymira, vi vede alcune rovine sulle quali però non spende sufficienti parole.

<sup>101</sup> Cfr. anche S.Y. Otügen, *La basilica di San Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 47-60 in particolare p. 47

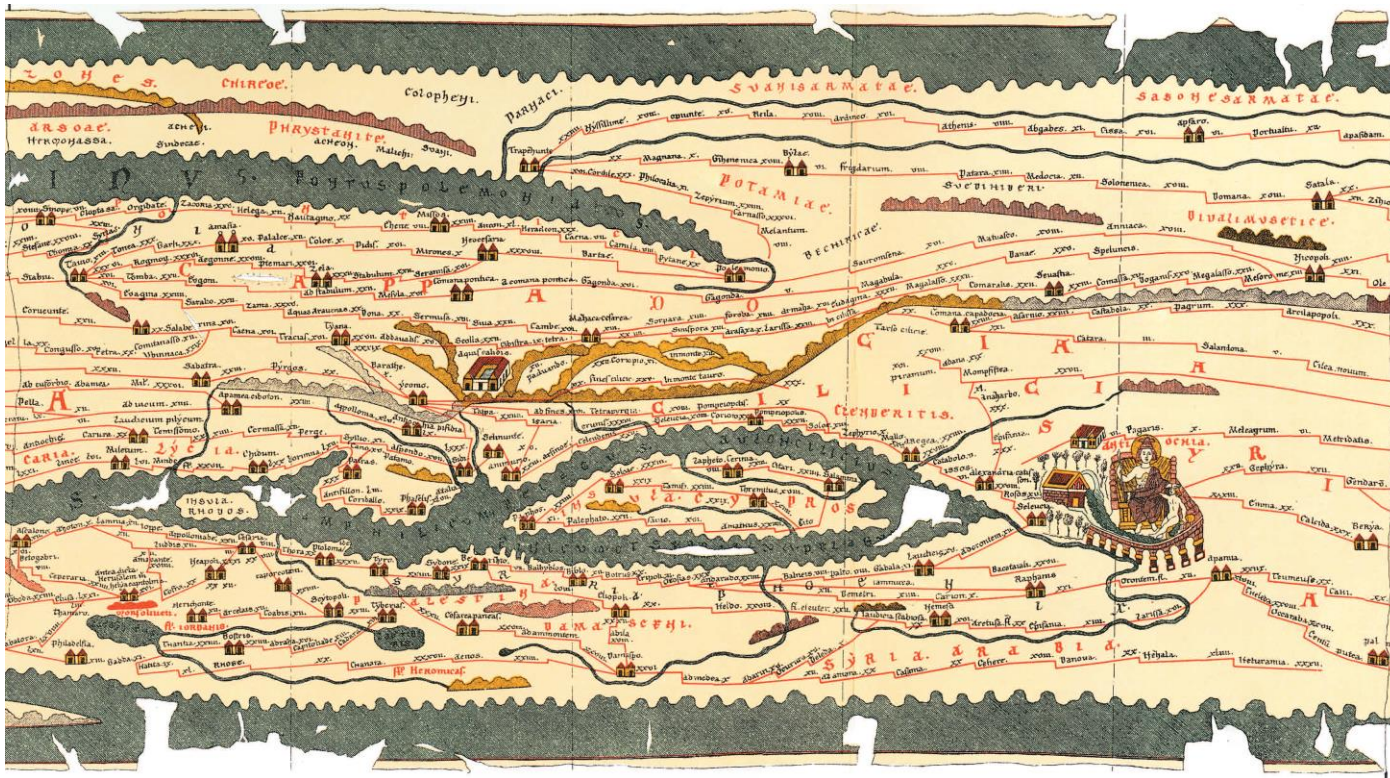


Fig. III.3.3. Tabula Peutingeriana, segmento X (Miller 1962) (French 2016).

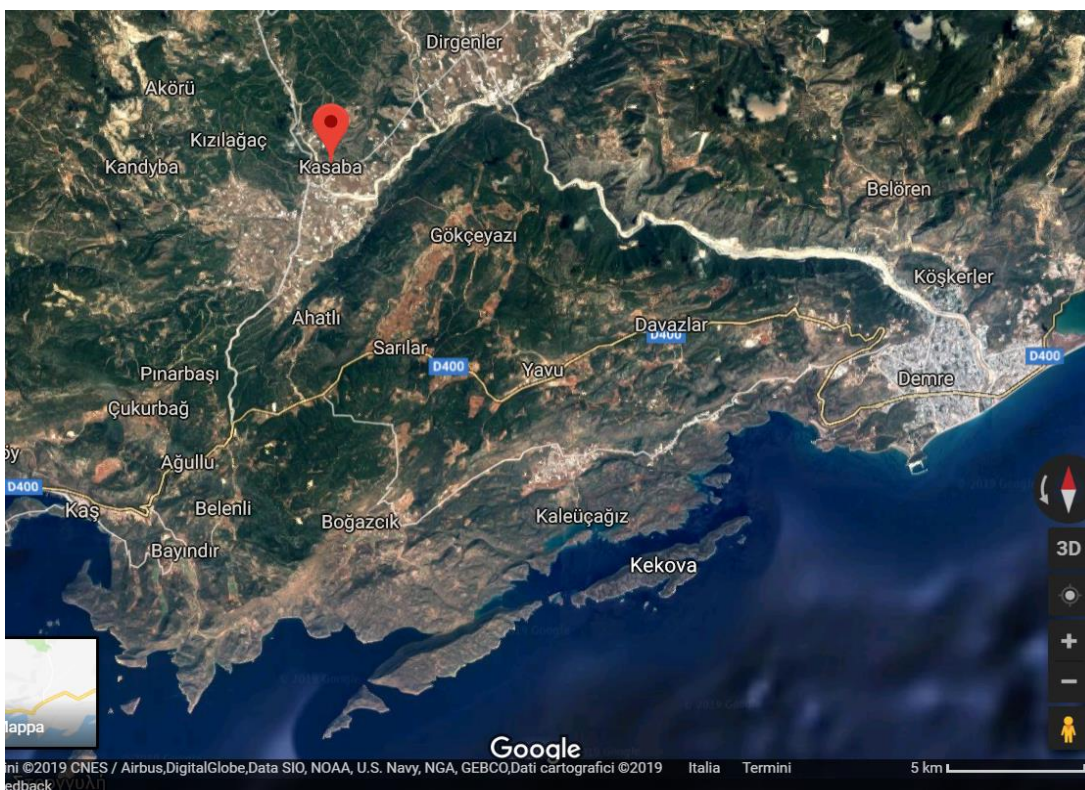


Fig.III.3.4.Canyon tra la pianura di Kasaba e Demre (Google Earth 2019).



Fig. III.3.5. Veduta satellitare di Taşdibi (Duggan, Aygün 2011, fig. 1)



Fig. III.3.6.a. Taşdibi, promontorio, veduta della curva della base della torre (Duggan, Aygün 2011, fig. 12)

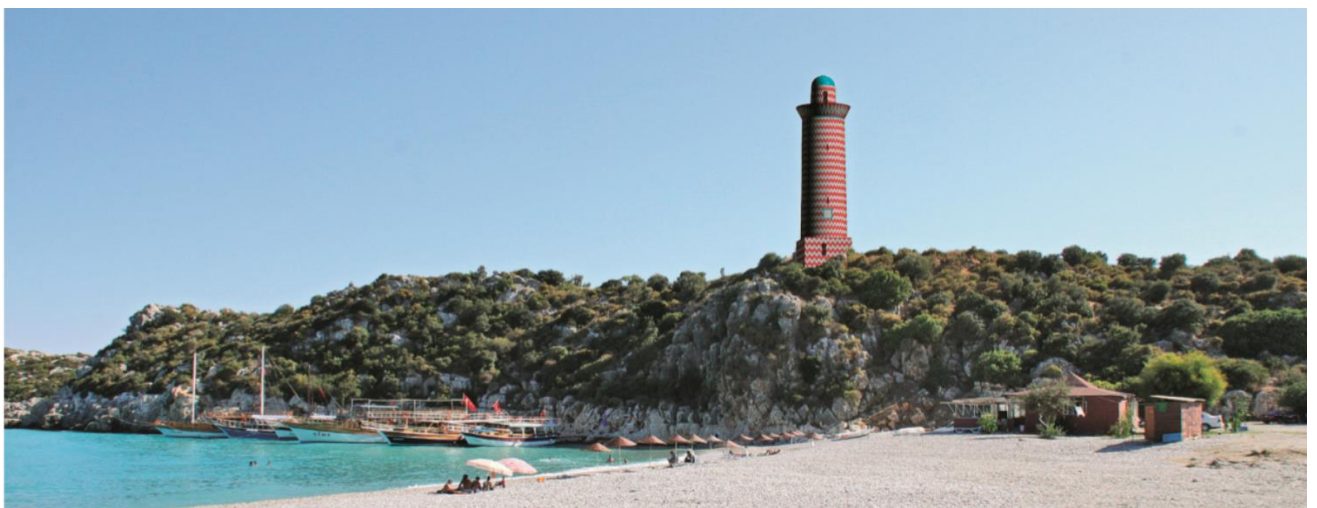


Fig. III.3.6.b. Ricostruzione del *mînar*/torre di Stamira (Aygün 2010).

### III.4. Il santuario di Nicola

#### III.4.1. Breve storia degli studi e dei restauri

La fortuna critica della basilica nicolaiana di Myra<sup>102</sup> si può far iniziare nel 1811, grazie alle brevi impressioni annotate nei suoi *Travels* da Sir Charles Cockerell: la chiesa si compone di un edificio del “basso impero” in rovina e di una cappella dove sono conservate le reliquie del santo. All’interno di quest’ultimo ambiente, cui si accede scendendo alcuni scalini, anche se non in modo particolarmente agevole, si svolgono celebrazioni, cui lo studioso è invitato dal clero ad assistere<sup>103</sup>.

Entro la metà del XIX secolo nuovamente due inglesi fanno visita alla basilica. Il viaggio attraverso il canyon<sup>104</sup> aveva sfiancato il professor Edward Forbes e il suo assistente, che passavano accanto ai resti dell’acropoli di Myra, al teatro e alla necropoli rupestre senza fermarsi, decisi a raggiungere la città di Demre e il monastero di S. Nicola, ad un miglio di distanza. Una volta arrivati, i due accademici vengono accolti da un prete e dalla sua famiglia. Il monastero si presenta come un edificio rettangolare che sovrasta una piccola chiesa subdiale, dove fino a pochi anni prima erano le reliquie del santo<sup>105</sup>. In questa occasione essi ricevono la notizia della loro recente traslazione a San Pietroburgo da parte dello zar di Russia e l’invio sostitutivo di un’icona. Affiancano l’edificio monastico i resti della chiesa cristiana molto antica<sup>106</sup>. Di notevole interesse sono le considerazioni che seguono: il piano di calpestio è stato innalzato di diversi piedi perché sia le rovine di questa chiesa che quelle della piccola chiesa che sovrasta la tomba si trovano sei o sette piedi (circa due metri) più in basso<sup>107</sup>. Il gruppo di Forbes viene invitato a partecipare al servizio liturgico serale. Per avere un’idea della capienza dello spazio, occorre ricordare che il gruppo dei presenti conta quindici persone, bambini compresi. Guidati dalla moglie del prete essi scendono due o tre gradini per entrare nell’ambiente, che viene così descritto: “a dark vaulted building very poor decorated and painted, not in keeping with the importance and veneration attached by Greeks to the spot”, al centro del quale è l’icona russa di recente acquisizione<sup>108</sup>. È possibile affermare, sulla base dell’indicazione fornita dallo stesso Forbes, che l’edificio voltato in cui si svolge la

---

<sup>102</sup> Per la storia degli studi e dei restauri il quadro più esaustivo in: S. Doğan, N. Çorağan, V. Bulgurlu, Ç. Alas, E. Findik, E. Apaydin, *Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi*, Beyoğlu-Instabul 2014, pp. 25-44.

<sup>103</sup> C. R. Cockerell, *Travels in Southern Europe and the Levant, 1810–1817*, *The Journal of C. R. Cockerell*, ed. By. S. P. Cockerell London 1903, ed. Cambridge 2012, pp. 166-167.

<sup>104</sup> Vedi sopra, Cap. 4.1.3

<sup>105</sup> Spratt, Forbes, *Travels in Lycia*, p. 126

<sup>106</sup> “as the style and substantial character of the building, which appears to be of late Byzantine architecture”: Ivi, p. 127.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ivi, p. 128.

funzione non è di nuova costruzione, trovandosi come la basilica, al di sotto del moderno piano di calpestio. Il dubbio circa l'identificazione dell'ambiente deriva dagli scarsi dati sulla posizione del monastero moderno in nostro possesso ma è forse più chiaramente circoscrivibile incrociando le informazioni fornite dai successivi visitatori<sup>109</sup>. Quasi negli stessi anni, il celebre architetto parigino Charles Texier (1802-1871) dedica un breve spazio alla sua esperienza presso la basilica nella sua *Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français en 1833 - 1837; beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques* (1849)<sup>110</sup>. Texier descrive la chiesa, che reputa essere stata eretta al tempo di Teodosio II, come un grande edificio quadrato senza finestre all'esterno<sup>111</sup>, ne avvicina le proporzioni e lo sviluppo della pianta alla chiesa di Dereagži, lo descrive dotato di cappelle laterali cupolate e afferma che sono visibili alcuni resti della decorazione pittorica e tra questi cui riconosce una scena della Passione in un pennacchio<sup>112</sup>. L'architetto riferisce poi la notizia della recente traslazione delle reliquie in Russia, da lui appresa da Spratt e Forbes, e il racconto delle più antiche "traslazioni" del santo<sup>113</sup>. Le notazioni presenti nel resoconto circa lo stato conservativo del monumento al momento del suo sopralluogo sono però decisamente scarse. L'interesse di Texier per l'aspetto architettonico è però confermato dalla pubblicazione nella sua opera della prima pianta e del primo spaccato dell'edificio (fig. III.4.1). Nella tavola, in alto a sinistra, la restituzione grafica in alzato dell'esonartece e del narcece della basilica mostra che a quel tempo essi erano interrati, e la vegetazione rigogliosa sembra suggerire che si tratta di una situazione stabilizzata già da molto tempo. Questo aspetto dell'edificio in chiave di attualità viene però epurato nella pubblicazione dello stesso disegno ne *L'Architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient* (1862)<sup>114</sup>, dove è accompagnata da una più estesa descrizione nel testo<sup>115</sup>. Qui Texier inserisce la basilica in un gruppo di edifici di età giustiniana (o ritenuti tali

<sup>109</sup> In particolare Hans Rott, sul cui studio della basilica si veda: *infra*.

<sup>110</sup> C. Texier, *Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français en 1833 - 1837; beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques*, Paris 1849, III, pp. 205-211. La medesima descrizione di Myra è edita anche in: Id. *Asie Mineure: description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la chersonnèse d'Asie*, Paris 1862, pp. 690-694. Il volume scritto a quattro mani da Charles Texier e Richard Poppelwell Pullan non contiene invece informazioni sulla basilica di san Nicola ma solo sulle rovine ellenistiche dell'acropoli: Id., R. Poppelwell Pullan, *The principal ruins of Asia Minor*, London 1965. Sul viaggio in Asia Minore di Texier si veda A. Portnoff, *À la recherche du passé. Le premier voyage en Asie Mineure de Charles Texier*, in «Res Antiquae», 5 (2008), p. 389-404.

<sup>111</sup> Texier, *Description de l'Asie Mineure*, p. 205; Id., *Asie Mineure*, p. 690.

<sup>112</sup> Senza purtroppo specificare in quale area della basilica; Id., *Description de l'Asie Mineure*, p. 206; Id., *l'Asie Mineure*, p. 690.

<sup>113</sup> Id., *Description de l'Asie Mineure*, p. 206; Id., *l'Asie Mineure*, p. 691.

<sup>114</sup> Id. *L'Architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient*, London 1862, pp. 167-170.

<sup>115</sup> Ivi, Plate LVIII, p. 169.

dall'autore) – i confronti avanzati sono con l'odierna Vefa Kilise Camii di Istanbul<sup>116</sup> e con la chiesa di S. Clemente di Ankara – rivedendo la sua prima impressione di una fondazione teodosiana. La basilica è orientata ed è preceduta da un nartece, che – come si poteva dedurre dallo spaccato pubblicato pochi anni prima – risulta in rovina e ostruito dai detriti. La basilica termina in un'abside maggiore semicircolare e le absidi minori non danno ad ulteriori cappelle laterali. Il naos è sormontato da una cupola, crollata per metà, alla cui base si aprono dodici finestre e sono ancora visibili le cornici marcapiano di marmo al di sopra delle imposte, ornate da fogliame e pigne<sup>117</sup>. La decorazione interna ad affresco è riconosciuta dall'autore come il frutto di campagne pittoriche successive alla sua edificazione; tra queste torna la menzione di scene della Passione<sup>118</sup>.

A conclusione di questa più ampia trattazione del monumento Texier riporta la notizia che il governo russo ha recentemente acquistato la chiesa e ne ha commissionato ad un architetto un restauro<sup>119</sup>. Due anni dopo, nel 1864, questi pubblica anche il suo *Byzantine Architecture*, nuovo volume in lingua inglese realizzato insieme a Robert Popplewell Pullan (fig. III.4.2). In riferimento alla decorazione ad affresco allora visibile viene aggiunto un ulteriore tassello, ovvero la segnalazione di “une chapelle avec quelques peintures mediocres”<sup>120</sup>. Anche in questo volume è riferita la notizia della traslazione delle reliquie e quella del prossimo avvio del restauro della chiesa da parte del governo russo. La prima *tranche* di lavori è testimoniata da Hans Rott, il quale nel 1908 tratta della basilica del santo nei *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappodokien und Lykien*: l'aspetto dell'edificio ora è già mutato e il nartece e l'esonartece sono accessibili<sup>121</sup>. La pianta edita dallo studioso tedesco mostra complessivamente una maggiore adesione alla realtà del monumento, poi progressivamente confermata nel corso degli interventi conservativi del ventesimo secolo (fig. III.4.3)<sup>122</sup>. Al

---

<sup>116</sup> Della chiesa dalla dubbia dedizione originaria – la critica non è concorde circa l'intitolazione ad un san Teodoro, Studita o di Tiro. Un edificio doveva esistere già nel V secolo, poi riedificato nel corso del X secolo, precedente ai rifacimenti di epoca comnena e le aggiunte di epoca paleologa: C. Mango, *The Work of M. I. Nomidis in the Vefa Kilise camii, Istanbul*, in «Mesaionika kai Neoellenika», 3 (1990), pp. 421-429; più recentemente anche J. Varsalona, *Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise Camii di Istanbul. Ipotesi e considerazioni*, in *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, atti della XII Giornata di Studi dell'ASB (Milano 11-12 dicembre 2013), a cura di F. Conca, C. Castelli (Consonanze, 7), Milano 2017, pp. 209-245.

<sup>117</sup> Si tratta di una parte della decorazione databile entro VI secolo quella inserita nella tavola tra lo spaccato e l'alzato della basilica. Un confronto può essere avanzato con il frammento di cornice di architrave di Dereagži che Morgastern datava al V o al VI secolo: cfr. Morgastern, *The Byzantine church at Dereagži*, pp. 135-136, inv. No. 67X-15; plate 34.2.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Texier, *L'Architecture Byzantine*, p. 169.

<sup>120</sup> C. Texier, R. Popplewell Pullan, *Byzantine architecture. Examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity*, London 1864, p. 185.

<sup>121</sup> H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler. Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien* (Studien über christliche Denkmäler, 5-6), Leipzig 1908, pp. 324-326.

<sup>122</sup> In nota lo studioso afferma inoltre la pianta di Texier essere un falso, non avendo egli potuto trovarvi riscontro in quanto osservato autopicamente: Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, pp. 325-326.

nucleo dell'edificio già descritto da Texier, Rott aggiunge, nella breve descrizione inserita nel testo e nella restituzione grafica della pianta, un ambiente sul lato ovest della corte, un'ulteriore navata sul lato meridionale della basilica e, affiancata ad essa, una cappella di forma rettangolare. Di quest'ultima Rott mostra in pianta anche l'apertura sul lato ovest; una rampa di scale di collegamento unisce l'angolo sud-est della corte ad un'area non scavata (come possibile dedurre dal livello del piano di calpestio indicato). È possibile che Spratt e Forbes assistessero al vespro nell'ambiente oggi noto come camera funeraria sud (sulla cui decorazione pittorica avremo modo di tornare diffusamente<sup>123</sup>), che quindi in quel momento doveva conservare la copertura.

Nel primo ventennio del nuovo secolo le coperture, già gravemente pericolanti al tempo di Texier, vennero sostituite con moderne volte in laterizio dal governo russo<sup>124</sup>. Il restauro radicale e incongruente delle parti alte dell'edificio ha riguardato in particolare la parte centrale del *naos*, oggi coperta da una grande volta a crociera, il secondo piano del narcece e l'esonarcece, e volte delle due cappelle laterali sul lato sud<sup>125</sup>.

Nel 1960 la facciata sul lato meridionale della chiesa si riempì di depositi alluvionali<sup>126</sup> e nel biennio 1962-1963 il Direktorat per gli Antichi Monumenti e Musei svolse i lavori di drenaggio e pulizia delle aree, fino a quel momento coperte da detriti, sui lati orientale e meridionale<sup>127</sup>. Anche se i lavori terminano solo nel 1967<sup>128</sup>, già nel 1965 prende le mosse il fondamentale studio della basilica e del suo apparato decorativo, condotto da Urs Peshlow per la storia del complesso e per l'architettura<sup>129</sup> e da Otto Feld per le pitture<sup>130</sup>, edito nel 1975 all'interno del volume, a cura di Jürgen Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit* (fig. III.4.5). Tale pubblicazione resta, anche a fronte delle recenti scoperte, lo studio più completo e sistematico su Myra e le sue immediate vicinanze racchiude un vero e proprio studio monografico sulla basilica di San Nicola. Ai contributi apparsi in questa occasione poi Urs Peschlow ne ha fatto seguire altri di sintesi e di aggiornamento<sup>131</sup>. Dopo la conclusione dei lavori nel 1967 vennero effettuati negli anni immediatamente successivi altri interventi. Nel 1973 venne liberata l'apertura occidentale della 'camera funeraria sud' e così

---

<sup>123</sup> III.4.4-5.

<sup>124</sup> Otüken, *La basilica di San Nicola*, p. 47.

<sup>125</sup> Texier, Popplewell Pullan, *Byzantine architecture*, pp. 185-186.

<sup>126</sup> Otüken, *La basilica di San Nicola*, p. 47

<sup>127</sup> J. Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*, Berlin 1975 (Istanbuler Forschungen, 30).

<sup>128</sup> Otüken, *La basilica di San Nicola*, p. 47.

<sup>129</sup> U. Peschlow, *Die Architektur der Kirche des hl. Nikolaos*, in Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole*, pp. 303-365.

<sup>130</sup> O. Feld, *Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra*, in Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole*, pp. 360-397.

<sup>131</sup> U. Peschlow, *Materialen zur Kirche des H. Nikolaos in Myra im Mittelalter*, in «Istanbuler Mittelungen», 40 (1990), pp. 207-260.

fu possibile svuotare l'ambiente dai detriti della copertura crollata<sup>132</sup> e scoprire il sarcofago ellenistico ivi custodito (fig. III.4.6)<sup>133</sup>. A partire dal 1968, inoltre, erano iniziati i primi laboriosi scavi dell'area nord del santuario<sup>134</sup>.

L'immagine odierna della basilica è il risultato di una campagna conservativa decennale a cura del Direttorato per i Monumenti e condotta dalla Prof. Yıldız Ötügen dell'Università Hacettepe di Ankara tra 1989 e 2009 e dal 2012 dalla Prof. Sema Doğan (fig. III.4.7.a-b-c). Gli scavi sono tutt'ora in corso, in particolare nell'area nord e ovest del santuario, dove sta progressivamente emergendo l'antico Episcopio<sup>135</sup>. Di questa campagna, che ha trasformato l'edificio in rovina in una chiesa-Museo dalle forti valenze identitarie, interessano qui in particolare due momenti: la tranche di lavori conclusasi nel 1991 nell'area nord-orientale del santuario<sup>136</sup> e gli interventi conservativi sugli intonaci dipinti conclusa ni 2004<sup>137</sup>.

---

<sup>132</sup> Mi sembra possibile che la copertura fosse crollata in un momento precedente alla visita di Hans Rott 1904 ma forse successivo alla metà dell'Ottocento, vale a dire dopo la visita di Spratt e Forbes e forse anche a quella di Texier, se questi alludesse proprio questo ambiente menzionando quella "chapelle avec des peintures mediocres": cfr. *Supra*.

<sup>133</sup> U. Peschlow, *Fragmente eines Heiligensarkophags in Myra*, in «Istanbuler Mittelungen», 23/24 (1973/1974), pp. 225-233.

<sup>134</sup> Id, *Materialen*, pp. 240-241.

<sup>135</sup> S. Doğan, E. Findik, V. Bulğurlu, *Work at the Church of St Nicholas in Demre / Myra in 2016 Demre / Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları – 2016*, in «ANMED», 15 (2017), pp. 11-19.

Da ultimo Sema Doğan ha relazionato sull'argomento nella *lecture* presso la Bilken Universitesi di Ankara "A Pilgrimage Site In Lycia: Saint Nicholas Church And Monastery In Myra", The Byzantine Seminar Series 'Byzantium at Ankara', February 27th 2020.

<sup>136</sup> Ötügen, *La basilica di San Nicola*, p. 47.

<sup>137</sup> Un primo contributo sintetico sugli affreschi dopo il restauro: Corağan Karakaya, *The Burial Chamber Wall paintings in St. Nicholas church in Demre*, in «Adalia», 8 (2005), pp. 287-309.



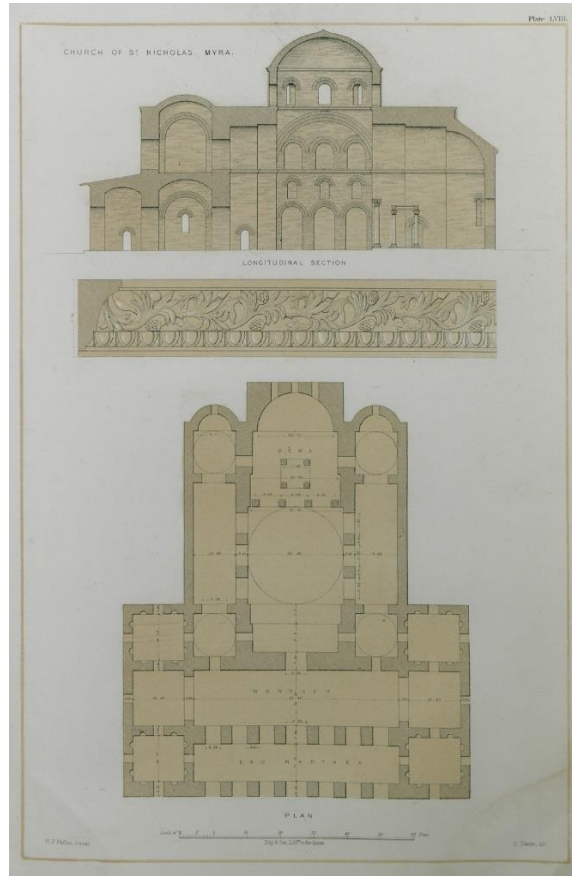
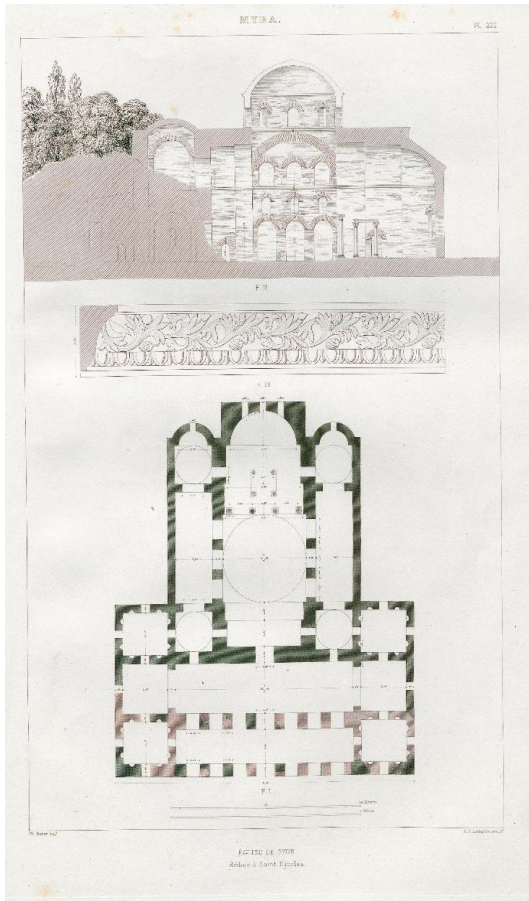


Fig. III.4.1. Charles Texier, *Église de Sion dédiée à Saint Nicholas* (Texier 1864, pl. 222).

Fig. III 4.2. Charles Texier, Robert Poppelwell Pullan, *Church of Saint Nicholas Myra longitudinal section and plan* (Texier, Poppelwell Pullan 1864, plate VIII).

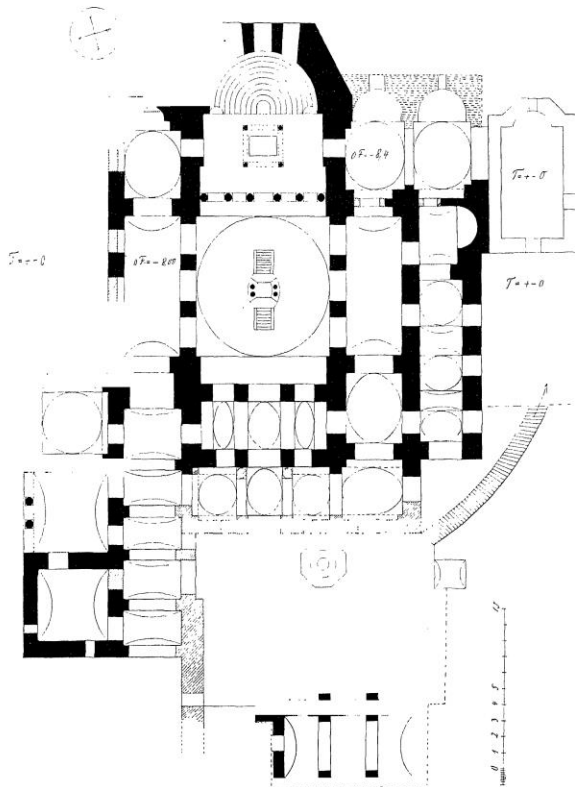


Fig. III.4.3. Hans Rott, *Plan der Nikolauskirche von Myra* (Rott 1908).

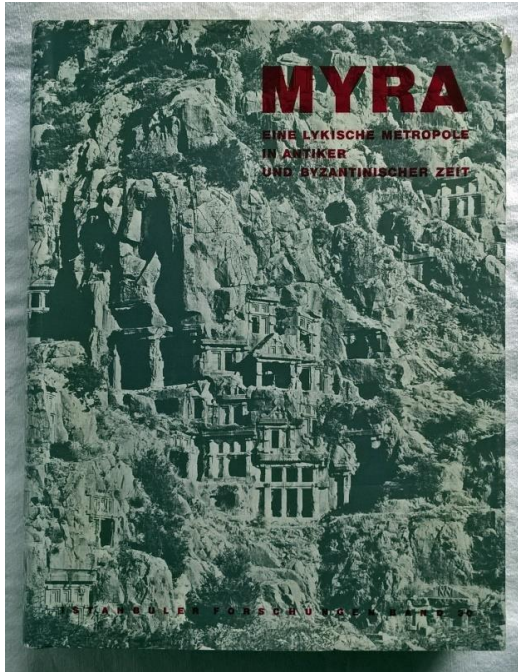


Fig. III.4.3. Myra eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit 1975.

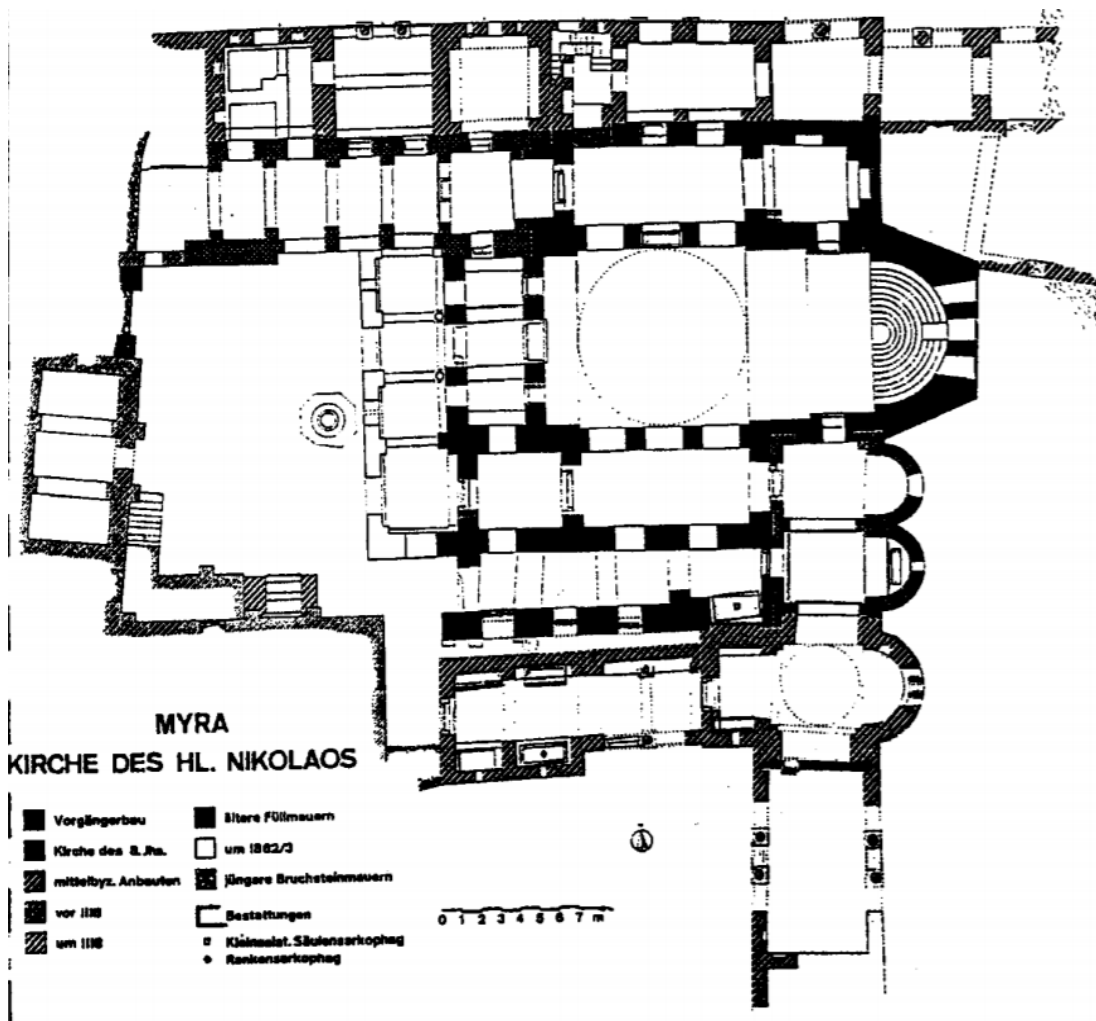


Fig. III.4.5. Pianta della basilica di San Nicola di Myra edita da Peschlow (Peschlow 1975).



Fig.III.4.6. La camera funeraria sud dopo la rimozione dei detriti (1973) (Peschlow 1973/1974).

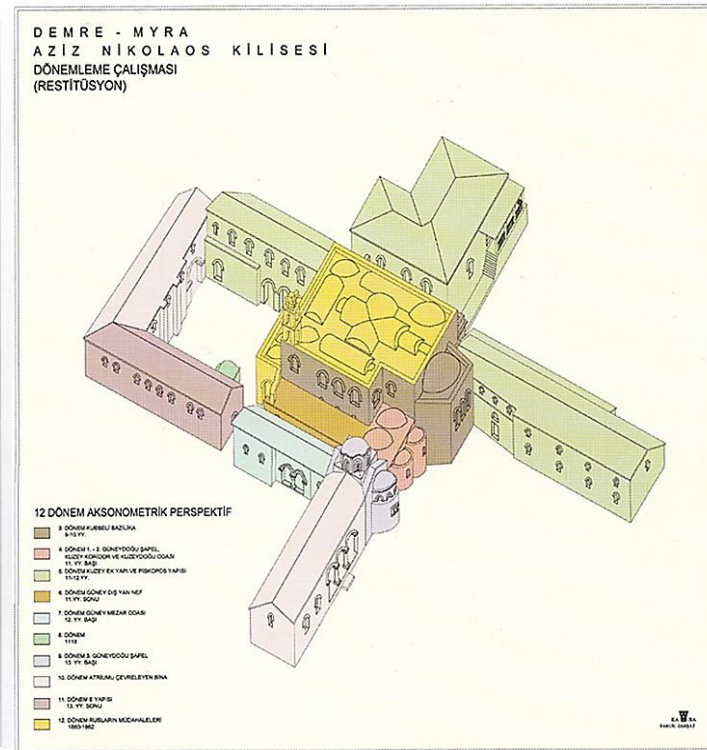
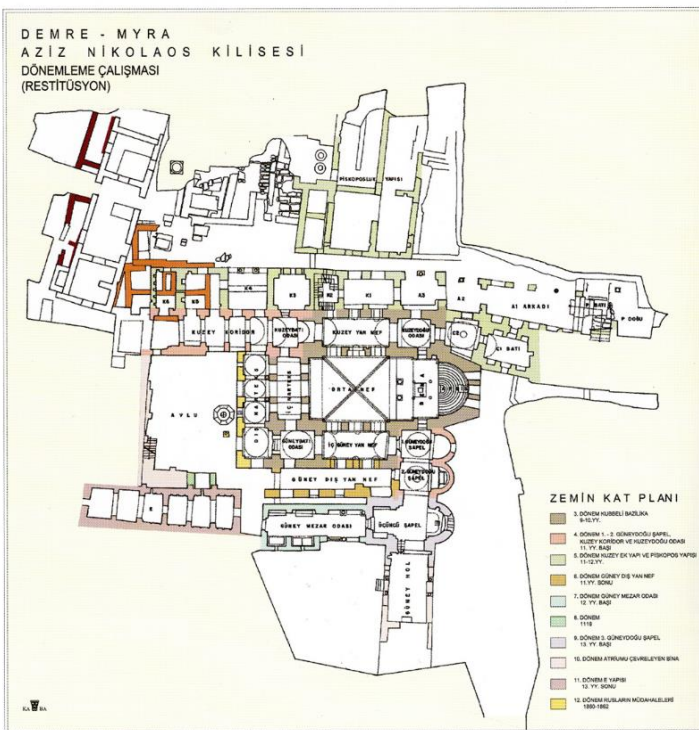


Fig.III.4.7.a. Restituzione della della basilica di San Nicola e degli scavi nelle sue adiacenze (Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Findik, Apaydin, 2014).

Fig.III.4.7.b. Restituzione tridimensionale della basilica di San Nicola e degli scavi nelle sue adiacenze (Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Findik, Apaydin, 2014).

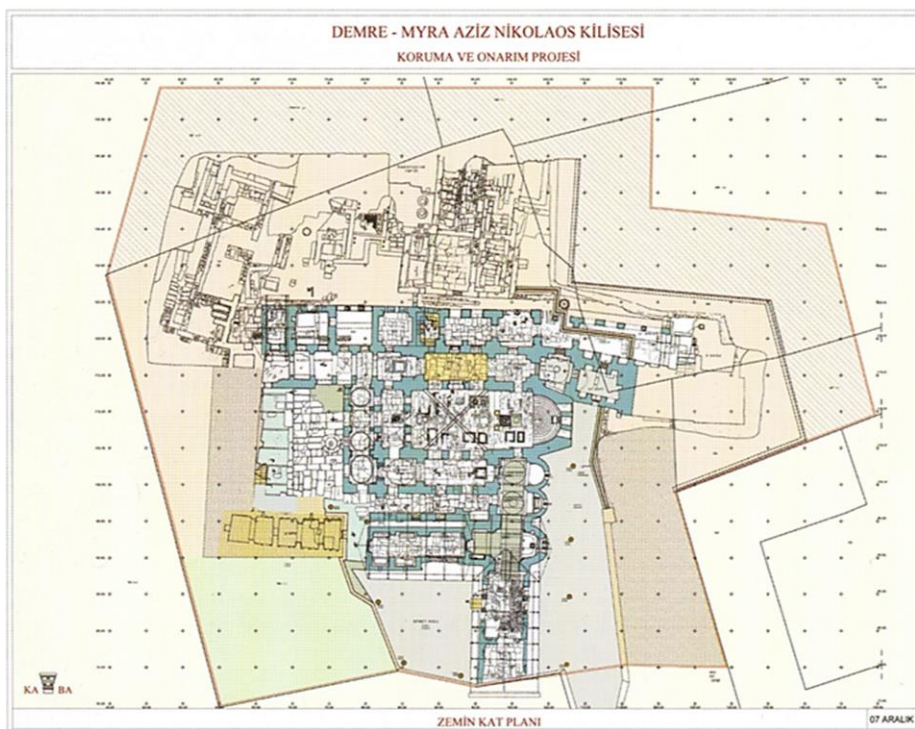


Fig.III.3.4.7.c, Restituzione della pianta della basilica di San Nicola con schermature e coperture realizzate a fini conservativi (Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Findik, Apaydin, 2014).

### III.4.2. Il *martyrion*

L'esistenza di un *martyrion* dedicato a Nicola di Myra è tramandata dalla vita dell'omonimo santo di Sion, già menzionata, dove si legge: "un giorno egli (Nicola di Sion) fu preso dal desiderio di scendere a Gerusalemme e adorare il venerabile legno della veneranda croce e tutti gli altri luoghi santi. Scendendo verso la metropoli di Myra, si avvia al *martyrion* del santo e glorioso Nicola. Per volontà di Dio si trovava lì un certo capitano navale di nome Mena, di Askalon; costui venne a conoscenza delle richieste del santo uomo Nicola e si avviò ad incontrarlo a Myra, nel *martyrion* di san Nicola"<sup>138</sup>. La menzione di un *martyrion* a Myra nel passo appena citato non fornisce però alcuna indicazione sulla sua posizione, né sul luogo, né altri indizi da cui possiamo trarre informazioni circa la sua forma e le sue dimensioni. Emerge tuttavia un elemento di indubbio interesse, ovvero che nella prima metà del VI secolo questo *martyrion* di Nicola era un luogo di incontro, una tappa nell'itinerario dal continente verso la Terra Santa<sup>139</sup>. Lo studio del racconto agiografico, redatto verso l'ultimo quarto del VI secolo, a breve distanza dalla morte di Nicola di Sion, da parte di Gustav Anrich prima, di Ihor e Nancy Ševčenko e di Vincenzo Ruggieri più recentemente, ha permesso di collocare cronologicamente il viaggio – e quindi l'esistenza del luogo in esame, il *martyrion* – intorno al 530<sup>140</sup>. Fino ad anni recenti, della prima sepoltura di Nicola non esistevano evidenze monumentali<sup>141</sup>; le indagini, sopra menzionate, condotte nell'area nord-orientale del santuario, hanno restituito a queste due isolate notizie del primo sviluppo del santuario una realtà archeologica concreta<sup>142</sup>. Si tratta di una struttura situata ad una profondità di oltre ventisette metri rispetto al moderno piano di calpestio, suddivisa in due piani costituita da una camera quadrata cupolata seguita, ad est, da tre stanze voltate a botte senza finestre (fig. III.4.8)<sup>143</sup>. Numerosi piccoli ritrovamenti, in particolare frammenti ceramici e reperti vitrei hanno permesso di ancorarne la datazione al VI secolo<sup>144</sup>. La struttura della camera quadrata trova

---

<sup>138</sup> *Vita Nicolai Sionitae*, 8, in Ruggieri, *La Vita di Nicola di Sion*, p. 39 e note 38-39.

<sup>139</sup> Sull'ascendente simbolico e sul ruolo gravitazionale dei Sacri Luoghi per la regione della Licia e lo sviluppo del racconto agiografico del Nicola di VI secolo si veda in particolare: Bacci, *San Nicola*, cap. II, in particolare pp. 46-53.

<sup>140</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 527-528. Nella stessa vita inoltre ricordiamo il ricorrere del nome Nicola e alcune dediche al santo di Myra, a Kastellon: cfr. Ruggieri, *La Vita di Nicola di Sion*, pp. 38-39, 57 e nota 209.

<sup>141</sup> L'area è stata scavata nel corso della prima campagna di indagine svolta dalla Haccepette Universitesi negli anni '90: cfr. Otügen, *La basilica di San Nicola*, pp. 47-48.

<sup>142</sup> Nonostante la scoperta sia edita da vari anni tutt'oggi questa area della basilica è impedita al pubblico dei visitatori e degli studiosi.

<sup>143</sup> Otügen, *La basilica di San Nicola*, p. 47; Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Fındık, Apaydın, *Demre-Myra*, p. 47.

<sup>144</sup> Tra i materiali resi noti dall'équipe turca circa cinquanta unguentari di argilla datati entro il VI secolo: Otügen, *La basilica di San Nicola*, p. 48.

confronti con l'architettura martiriale del Vicino Oriente (IV-VI)<sup>145</sup>. L'indagine delle sue fondazioni ha individuato un sistema di tubature in ceramica con un diametro di 6 cm, che dovevano far fluire il *myron* del santo<sup>146</sup>, il miracoloso unguento oleoso con proprietà taumaturgiche. Secondo quanto evidenziato dalle indagini, esso era prodotto attraverso la macerazione di foglie di mirra in una vasca all'esterno del sacello e della cui persistenza è testimonianza anche la composizione del terreno<sup>147</sup>. Vasto è il repertorio nei primi secoli dell'era cristiana di sacre manne, mirre, unguenti prodigiosi che sgorgano dalle tombe dei santi, testimoniati dalle fonti agiografiche<sup>148</sup> e dal ritrovamento di contenitori, ampolle, *enkolpia*, unguentari per contenerli<sup>149</sup>. L'identificazione di questo ambiente nel complesso di Myra ha del resto un legame diretto con quanto tramandato dalla letteratura nicolaiana, dove il santo appare accompagnato dall'attributo *Myrovlitos* a partire dall'VIII secolo<sup>150</sup> e dove, sicuramente a partire dal IX, è tramandato il racconto del miracoloso effluvio del *myron* dalla tomba al momento della morte di Nicola<sup>151</sup>.

Non escludo che il sarcofago al centro di questa particolare attività del santuario, posto in questo ambiente, abbia un riscontro iconografico nel *miracolo del Myron*, rappresentato nella grande icona agiografica proveniente da San Nicola *tis Stighis* di Kakopetrià, e oggi conservata presso il Museo Bizantino della Fondazione Arcivescovo Makarios III a Nicosia

---

<sup>145</sup> Ibid. Otügen ne confronta la struttura con quella del santuario micaelico di Huarte, per il quale si veda: P. Canivet, *Le Michaelion de Huarte (Ve sec) et le culte syrien des anges*, in «Byzantion», 50 (1980), 1, pp. 85-117.

<sup>146</sup>S. Y. Otügen, *2002 yılı Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi kazısı ve duvar resimleri koruma-onarım ve belgeleme çarısmaları* in «Adalia», 8 (2005), pp. 263-275; Bacci, *San Nicola*, p. 35. Nella restituzione dei dati emersi dalle indagini non è specificato ma si deduce solamente che queste tubature dovessero avere uno sbocco in questo primo ambiente: cfr. Otügen, *La basilica di San Nicola*, p. 48. Da questo stesso ambiente dovrebbe provenire un frammento scultoreo con un piccolo volatile entro una cornice di ovoli conservato presso il Museo Archeologico di Antalya (senza inventario) che presenta sulla sommità una cavità semicircolare.

<sup>147</sup> Ibid.; Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Fındık, Apaydın, *Demre-Myra*, pp. 102-107. Queste tubature trovano confronto con il più tardo restyling della cripta di san Demetrio, celebre *myrovlitos* di Tessalonica.

<sup>148</sup> L. Canetti, *Olea Sanctorum. Reliquie e miracoli fra Tardoantico e Antico Medioevo*, in *Olio e Vino nell'Alto Medioevo*, Atti delle Settimane di Studio della fondazione del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, LIV (Spoleto, 20-26 aprile 2006), Spoleto 2007, pp. 1335-1415, in particolare p. 1344.

<sup>149</sup> Per le ampolle di san Mena, Tecla e Demetrio si veda rispettivamente: H. Delaye, *L'invention des reliquies de saint Mènas à Constantinople*, in «Analecta Bollandiana», 29 (1910), pp.117-150; M. Gilli, *Le ampolle di san Mena: religiosità, cultura materiale e sistema produttivo*, Roma 2002 (Tardo-Antico e Medioevo, 5); C. Nauert, R. Wams, *Thekla. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden 1981; A. Grabar, *Un nouveau reliquaire de saint Démétrios*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8 (1954), pp. 305-313; J. Walter, *Saint Demetrios: the Myroblitos of Thessaloniki*, in «Eastern Churches Review», 5 (1973), 2, pp. 157-178; N. Ch. Bakirtzis, *Byzantine Ampullae from Thessaloniki*, in *The blessing of Pilgrimage*, edited by R. Ousterhout, Urbana 1990 (Illinois Byzantine Studies, 1), pp. 140-149.

<sup>150</sup> La centralità di questo carattere del culto è ricordato anche da Costantino Porfirogenito che ne da esso derivava l'etimologia del nome della città di Myra.

<sup>151</sup> Otügen, *La basilica di San Nicola*, pp. 47-48; Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Fındık, Apaydın, *Demre-Myra*.

(ultimo quarto XIII secolo) (fig. III.4.9)<sup>152</sup>. In questa scena, che ha nell'opera cipriota la sua unica attestazione iconografica nota, è infatti rappresentato un sarcofago porfiritico (?) che sulla faccia anteriore mostra una cavità circolare, una bocchetta – indicatore della presenza di un sistema idraulico – e un coperchio a forma di piramide stondata<sup>153</sup>.

In relazione a questo aspetto funzionale della camera di Myra, bisogna citare due casi paralleli: anche a Seleucia, nel santuario dedicato alla martire Tecla, era una *tholos* che accoglieva il suo corpo<sup>154</sup>; la stessa struttura era impiegata per custodire le spoglie di Mena nel suo santuario nei pressi di Alessandria<sup>155</sup>. Anche qui, nella prima fase del suo sviluppo architettonico, si accedeva da una camera voltata di forma quadrata ad ambienti voltati senza aperture<sup>156</sup>. L'ipotesi di Otüken che a Myra queste celle dovevano essere destinate alla permanenza dei fedeli all'interno nel santuario a fini terapeutici<sup>157</sup> mi sembra verosimile e di particolare interesse per i possibili riflessi di questo aspetto nella definizione del *curriculum* agiografico nicolaiano.

A differenza di altri santi contemporanei, del vescovo Nicola vissuto a Myra nel IV secolo, nessuna fonte indica queste due peculiari attività taumaturgiche “somministrate” all'interno del santuario. Sotto questo punto di vista Myra rappresenterebbe quindi una concreta testimonianza monumentale della correlazione, già attestata nelle raccolte di *Miracula* di Tecla, Ciro e Giovanni e Mena, tra le cure ricevute attraverso unguenti miracolosi e il rito dell'*incubatio*<sup>158</sup>, ovvero di una complementarità di questi due aspetti culturali nei riti di guarigione di epoca paleobizantina<sup>159</sup>. Il dato che preme sottolineare è che, a dispetto dei

---

<sup>152</sup> Per l'icona si vedano le due più recenti pubblicazioni: *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno – 6 luglio 2009), a cura di Id., Nicosia 2009; Id., *The painting production of the 13th century in Cyprus between the two worlds*, in *Maniera Cypria. The Cypriot painting of the 13th century between two worlds*, catalogo della mostra (Nicosia, Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III, 19 gennaio – 31 luglio 2017), Lefkosia 2017, pp. 45-64.

<sup>153</sup> Pur non potendo escludere che la forma del sarcofago ritratta nell'Icona grande di Kakopetrià fosse stata unicamente ispirata dalla lettura delle fonti scritte sul miracolo la menzione di un'urna piramidale da parte di Niceforo, all'interno del racconto del trafugamento delle reliquie, mi permette di sospettare dell'eventualità sopra presentata: Cfr. Silvestro, *Santi, Reliquie e sacri furti*, p. 107.

<sup>154</sup> L'aspetto del luogo è testimoniato nella celebre raccolta dei *Miracula* della santa: cfr. Dagron, *Sainte Thècle*, pp. 73-74.

<sup>155</sup> P. Grossmann, *Christliche Architektur in Ägypten*, Leiden, Boston, Köln 2002 (Handbook of Oriental Studies – Handbuch der Orientalistik, 1, 62), capp. I-II.

<sup>156</sup> Grossmann, *Christliche Architektur*, pp. 239-241, fig. 33.

<sup>157</sup> Otüken, *La basilica di San Nicola*, pp. 47-48; Bacci, *San Nicola*, pp. 35-36; Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Fındık, Apaydın, *Demre-Myra*, figg.

<sup>158</sup> Canetti, *Olea Sanctorum*, pp. 1344-1345.

<sup>159</sup> In particolare i santi Mena e Tecla già citati cui merita di essere accostato, per l'eccezionale fonte di informazioni il santuario di Menute dedicato ai santi Ciro e Giovanni (V-VI secolo), la cui raccolta di miracoli si deve a Sofronio di Gerusalemme: N. Fernández Marcos, *Los Thaumata de Sofronio contribution al estudio de la incubatio Cristiana*, (Premio Antonio de Natrija 1970), Madrid 1975, pp. 23-32.

Per quanto riguarda il significato del profumo nella costruzione dell'immagine della santità si è avuto modo/si avrà modo di tornare diffusamente, basti qui ricordare che il ruolo liminare dei fluidi, sottolineato

tentativi di profanazione del santuario, nei cui racconti diviene un *topos* l'impossibilità di trovare materialmente il luogo di sepoltura del santo già a partire dal IX secolo, la volta della camera centrale risulta aver subito interventi di restauro databili al secolo XI<sup>160</sup>, chiara testimonianza di una longevità dell'ambiente e del suo impiego. Come si avrà modo di chiarire per la successiva storia dell'edificio, la critica, a partire da Peschlow, ha postulato una cesura tra IX e X secolo, forse corrispondente ad una sua ricostruzione o ad un suo restauro. L'ipotesi maggioritaria vorrebbe che in questa occasione fosse emersa anche la necessità di occultare il sepolcro del santo<sup>161</sup>, ma se così fosse, un restauro nel corso dell'XI secolo della volta non sarebbe stato possibile.

---

nello studio di Canetti (Canetti, *Olea Sanctorum*, p. 1343), si sovrappone a quello del profumo, ovvero al mondo delle spezie e degli aromi. Questi erano rivestiti di un ruolo cruciale di comunicazione tra mondi, in particolare nell'ambito del sacrificio ma non solo, già nella religiosità pagana antica. Su questo argomento i primi capitoli di un classico: M. Detienne, *I giardini di Adone i miti della selezione erotica*, Torino 1975, capp. I-III.

<sup>160</sup> Otügen, *La basilica di San Nicola*, pp. 47-48.

<sup>161</sup> Al principio del XII secolo, interrogando i monaci a guardia della basilica circa il luogo in cui si trovasse il corpo del santo i veneziani ricevevano una risposta enigmatica: "tutti ignorano sin dai tempi dell'imperatore Basilio quando intendeva trasportarlo a Costantinopoli ma nessuno tra i mortali vi può indicare dove l'abbia nascosto nel momento in cui fallì il tentativo di trasferirlo": *Historia de traslatione sanctorum magni Nicolai terra marique Myraculis gloriosis, eiusdem avunculi, alterius Nicolai, Theodorique martyris pretios de civitate Mirea in Monasterio S. Nicolai de Littore Venetianum* [post 1116], Cap. X. (ed. par De Riant, in *Recueil des historiens des croisades publié par le soins de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris 1844-1845, 5, pp. 253-292, in particolare p. 261) Volendo prestare fede all'informazione sorge necessariamente il dubbio su quale Basilio sia l'artefice dell'occultamento, se Basilio I (867-886) o Basilio II (976-1025). Da questa informazione ha fatto seguito nella storiografia l'ipotesi che ad uno dei due imperatori potesse essere attribuita anche la ricostruzione o perlomeno un restauro della basilica, su cui si veda dopo.



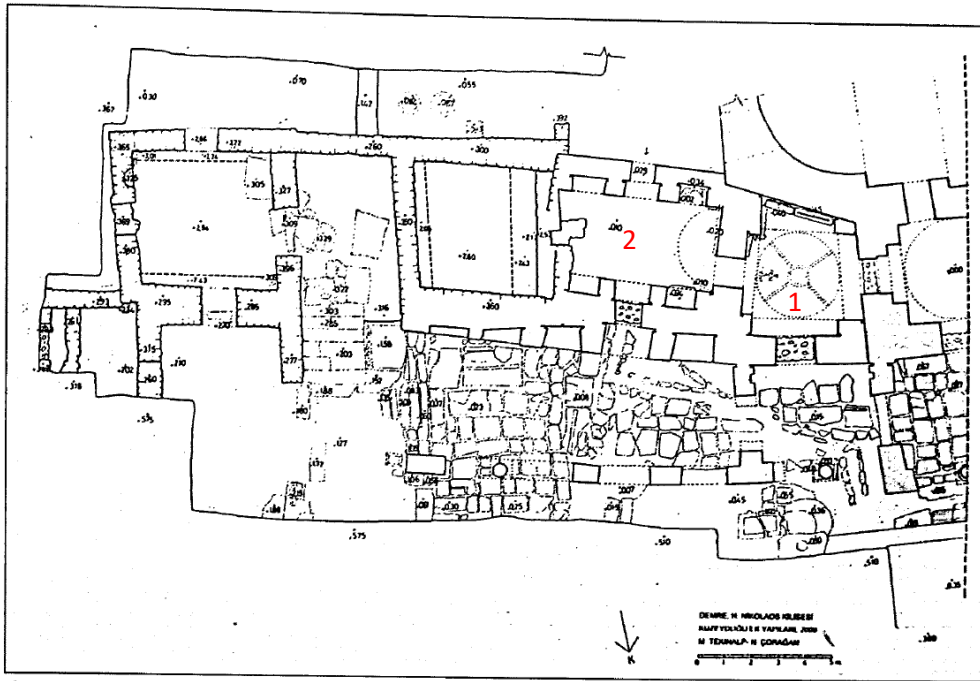


Fig. III.4.8. Pianta dell'edificio nord-orientale e della camera di sepoltura (Otügen 2009).

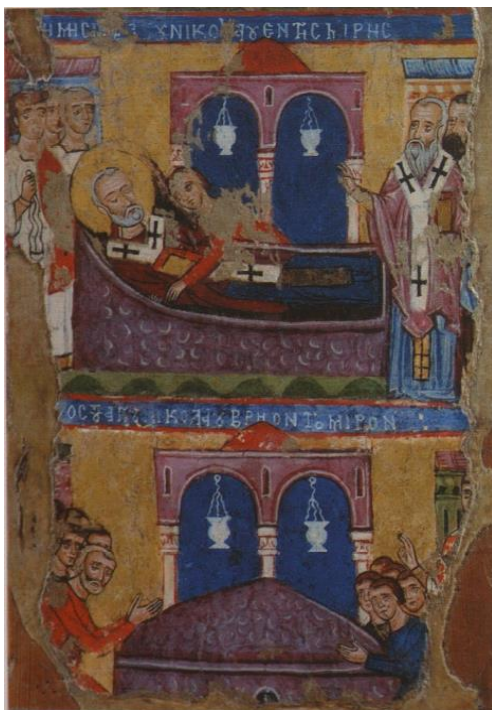


Fig. III.4.9. Nicosia, Museo della Fondazione Makarios III, Icona agiografica di San Nicola *tis Stighis*, particolare della *Koimesis* di san Nicola e Miracolo del Myron (Eliades 2009).

### III.4.3. La basilica. Le origini, i “secoli bui”

Una prima fase di monumentalizzazione del *martyrion* Nicola è stata ancorata alla notizia – riportata da Giovanni Malalas – di finanziamenti elargiti dall'imperatore Giustiniano in favore della città di Myra, volti a riparare i danni del terremoto del 529<sup>162</sup>. La datazione al VI secolo delle fondazioni della basilica, poi inglobata dal successivo sviluppo architettonico<sup>163</sup>, è stata avallata da ritrovamenti di piccola e media entità, in particolare alcune mensole e frammenti di scultura in funzione architettonica con decorazioni a traforo, probabilmente reimpiegati nella fase edilizia mediobizantina<sup>164</sup> (figg. III.4.10.a-b). L'esame stratigrafico condotto nelle recenti campagne di studio ha spinto a ritenere che l'edificio originario, a cinque navate anziché a quattro, fosse più esteso in lunghezza rispetto all'attuale<sup>165</sup>.

Nonostante la percezione alterata degli spazi determinata dalle coperture in laterizio frutto del restauro del primo ventennio del Novecento, relativamente alla pianta la basilica sembra aver subito interventi limitati ed è possibile arrivare ad una ricostruzione del suo l'aspetto originario. Il grande *naos* di forma quadrata (fig. III.2.11) doveva presentare una copertura a cupola sostenuta da pennacchi che si innestavano tra le arcate delle mura perimetrali. La solidità del sistema di scarico doveva essere assicurata dalla mole di queste ultime, dove, come ritagliate, si aprono tre arcate per lato, che danno accesso rispettivamente alle navate laterali e l'endonartece, e, al di sopra, tre monofore di dimensioni minori.

La zona absidale si compone di un bema voltato a botte e di una larga abside, semicircolare all'interno e poligonale all'esterno. Il suo perimetro interno era occupato originariamente da un *syntronon* anulare (quello attualmente visibile è ottocentesco)<sup>166</sup>. A causa del notevole spessore dei muri del *naos* e dell'imponenza dei pilastri, l'impressione è che il nucleo centrale sia circondato su tre lati dalle due navatelle laterali e dall'endonartece che vengono a costituire un corridoio anulare a Π. Queste caratteristiche hanno orientato la datazione dell'edificio verso l'VIII o IX secolo<sup>167</sup>. La navata settentrionale termina in una cappella cupolata senza abside,

---

<sup>162</sup> Iohannis Malalas, *Chronographia*, p. 298.

<sup>163</sup> Già avanzata da Texier; cfr. Peschlow, *Die Architektur*, pp. 364-365; Id., *Materialen*, p. 212.

<sup>164</sup> I frammenti di scultura in funzione architettonica cui si fa riferimento sono stati pubblicati da Semila Yıldız Otügen, non sono situ né è stato possibile rintracciare la loro attuale collocazione: Otügen, *La basilica di San Nicola*, pp. 48-49, fig. 11.

<sup>165</sup> In particolare Peschlow, *Die Architektur*, pp. 323-324; cfr. anche Otügen, *La basilica di San Nicola*, p. 57

<sup>166</sup> Peschlow, *Die Architektur*, pp. 330-331; Questa soluzione, oltre a trovare confronto con la Santa Irene di Costantinopoli, gode di una certa popolarità nell'architettura locale di epoca precedente, come nelle basiliche paleobizantine di Andriake.

<sup>167</sup> Confronti utili ma non esaustivi quelli già avanzati da Mango e rimasti sostanzialmente unici termini di paragone la chiesa di S. Irene di Costantinopoli e la S. Sofia di Tessalonica o la Chiesa della Dormizione di Nicea: cfr. Mango, *Architettura bizantina*, p. 94; Peschlow, *Die Architektur*, pp. 360-362; Id., *Materialen*, p. 212.

ma l'asimmetria del complesso si spiega con il fatto che quest'area insistono i due ambienti di VI secolo che si è avuto modo di descrivere in precedenza. A questi si accedeva attraverso un corridoio in comune tra la basilica e l'Episcopio il cui accesso si apriva dalla navata laterale settentrionale (figg. III.4.7.a-b). Entrambe le due navate meridionali terminano in due absidi semicircolari sia internamente che esternamente.

Solo in un momento successivo si provvide ad aggiungere al lato meridionale un ulteriore ambiente oblungo, parallelo alla navata meridionale – rispetto alla quale appare leggermente più breve – e un ingresso monumentale.

Un esonartece suddiviso in tre campate e sostenuto da massicci pilastri collega l'endonartece ad un cortile di forma rettangolare, oggi variamente ingombrato da frammenti marmorei dell'arredo liturgico della chiesa e, in particolare sui lati occidentale e meridionale, le cui strutture sono ancora parzialmente in corso di studio<sup>168</sup>. È necessario però menzionare, tra le diverse sepolture rinvenute, un arcosolio che internamente presenta ancora – seppure in pessimo stato per l'esposizione agli agenti atmosferici –, una decorazione pittorica raffigurante l'*Anastasis* e su cui si poteva leggere l'iscrizione con i nomi dei due personaggi ivi sepolti Costantino cartolario e suo figlio Leone cartofilatto, e l'indizione 6626 (1118) (fig. III.4.12)<sup>169</sup>. Peschlow riteneva questo elemento termine cronologico *ante quem* per la datazione degli ambienti costruiti intorno alla corte<sup>170</sup>.

Sepolture 'gemelle' sono state rinvenute negli scavi della vicina Alakent Kilise (denominate G2 e G7) a conferma di una stretta correlazione tipologica è anche la datazione, essendo stata rinvenuta, al di sotto di uno di questi arcosoli (fig. III.4.13), una moneta di Giovanni II Comneno (1118-1143)<sup>171</sup>.

Dell'originaria decorazione interna della basilica rimangono testimonianze di interventi riconducibili a diversi momenti della sua storia, la cui entità e puntuale collocazione cronologica, anche solo relativa, non sono di semplice determinazione e che non è possibile approfondire in questa sede; ciò riguarda sia la scultura in funzione architettonica, che i resti dell'arredo liturgico (figg. III.4.14.a.-b.-c.)<sup>172</sup> e della pavimentazione in *opus sectile* (figg.

---

<sup>168</sup> Parzialmente rese note in: Ötüken, *La basilica di San Nicola*, pp. 50-51, i lavori sono proseguiti proprio in questa area: in S. Doğan, E. F. Findik, V Bulgurlu, *Demre/Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları 2015*, in «ANMED», 14 (2016), pp. 21-30.

<sup>169</sup> “Ἐκοιμήθη(σαν) οἱ δοῦ(λοι) τοῦ [θεοῦ] Κων(σταν)τίν(ος) χαρτολάριος [καὶ] υἱὸς Λέων χαρτοφύλ(α)ξ ... τὸν οἰκονόμον μη(ν) Αὐγοί[σ]τω [ἡμ]έρᾳ 1ῆ (καὶ) ἰνδ(ικτιῶνος) 1ᾶ ἔτ(ει) ςχκς “: Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 340. Parte dell'iscrizione mutila già al tempo della sua pubblicazione da parte di Hans Rott risulta di difficile lettura né i due personaggi citati sono stati collegati a personalità altrimenti note nelle fonti.

<sup>170</sup> Peschlow, *Die Architektur*, pp. 392; Id., *Materialen*, pp. 210; Ötüken, *La basilica di San Nicola*, pp. 50-51.

<sup>171</sup> Cfr. Ö. Çömezoglu Uzbek, *Burials*, in *Alakent Church*, pp. 225-248.

<sup>172</sup> O. Feld, *Dekorative Reliefplastik*, in Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole*, pp. 369-373. Tra i materiali conservati *in situ* un gruppo di pilastri e plutei che dovevano costituire la schermatura dell'area presbiteriale e seconda dell'ultima cappella sud hanno ricevuto una ricostruzione convincente

III.4.15 a.-b.)<sup>173</sup>. Per quanto riguarda il corredo decorativo si farà qui brevemente cenno anche alla decorazione pittorica conservata solo parzialmente: le pareti interne del *naos* conservano un diffuso rivestimento di intonaco, che avrebbe dovuto ospitare in origine una estesa decorazione pittorica<sup>174</sup>, ma, già al momento della rimozione dei detriti nella seconda metà del secolo scorso, di essa non rimaneva sfortunatamente alcuna traccia. Escludendo le pitture della camera funeraria sud, a lungo ignorata e a causa del loro pessimo stato conservativo prima dei restauri, le numerose testimonianze pittoriche murali disseminate all'interno della basilica hanno avuto un destino di isolamento nella storia della pittura bizantina e le loro datazioni relative ondeggiavano incerte anche a causa del perdurare di un interesse, precipuamente locale, non del tutto imputabile alla loro qualità non sempre elevata<sup>175</sup>. Nella cupola della cappella nord è affrescata una Comunione degli Apostoli sotto le due specie; su di uno sfondo blu alla base dell'innesto della volta le figure si dispongono in moto convergente verso l'altare (fig. III.4.16)<sup>176</sup>; al centro è un clipeo con una croce patente a otto bracci di colore giallo. Nei pennacchi e nei sottarchi sono ancora visibili ombre della decorazione che proseguiva in basso. Nonostante l'andamento solenne, classicheggiante, dei corpi e la qualità delle pieghe che, fitte e lumeggiate, muovono i panneggi, i volti appaiono vacui, e i lineamenti scarsamente definiti. Questi caratteri stilistici ambigui hanno spinto a datare l'intervento pittorico lungo una forchetta cronologica larga tra la metà dell'XI e il principio del XIV secolo<sup>177</sup>. Datazioni oscillanti ha ricevuto anche la decorazione murale dell'esonartece, dove si conserva, nei sottarchi e nelle volte, un complesso pittorico unitario con sei Concili ecumenici<sup>178</sup>, caratterizzato da una riduzione della *palette* cromatica in cui predominano il

---

da parte di Urs Peschlow: Peschlow, *Materialien*, pp. 224-225. Mi sembra che il coronamento di questa seconda recinzione della terza cappella meridionale, che presenta un motivo a rosette entro clipei nastriformi e che prosegue sui due lati, dividendo i pilastri all'altezza dell'innesto della volta possa essere avvicinato ai materiali rinvenuti e datati tra il IX e il X secolo da Morganstern nel complesso di Dereağzi: J. Morgastern, *Some new Middle Byzantine Sculptures from Lycia and its Relatives*, in «Gesta», 25 (1986), 1, pp. 25-29.

<sup>173</sup> L'*opus sectile* pavimentale che oggi si conserva nel *naos* e nelle due cappelle laterali a sud doveva rivestire unitariamente l'intero pavimento, proseguendo anche nella cappella a nord, nelle navate laterali e nel narthex. Questa l'interpretazione di Peschlow: Peschlow, *Materialien*, p. 214. L'intervento di rifacimento del pavimento è stato collocato entro il al X secolo da Ötügen: Ötügen, *La basilica di San Nicola*, pp. 54-55.

<sup>174</sup> Feld, *Die Wandmalereien*, pp. 378-394

<sup>175</sup> Ibid. Anche qui saranno oggetto di rapida menzione, nella speranza di poter approfondire in altra sede.

<sup>176</sup> N. Çorağan Karakaya, *Restorasyon Sonrası, Antaya'nın Demre (Kale) İlçesindeki H. Nikolaos Kilisesi'nde bulunan havari komünyonu sahnesi*, pp. 107-113.

<sup>177</sup> Alla metà dell'XI secolo: V. J. Djurić, *Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du siècle*, in «Zograf», 15 (1984), pp. 18-23, in particolare pp. 21-23; metà del XII secolo: N. Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe*, in «Dumbarton Oaks Papers», 29 (1975), pp. 73-111, in particolare p. 104; verso il XII secolo: Feld, *Die Wandmalereien*, pp. 385-387; intorno al 1300: M. Harrison, *Churches and Chapels*, pp. 130-131; cfr. Peschlow, *Materialien*, p. 252; Ötügen, *La basilica di San Nicola*, p. 59.

<sup>178</sup> Riporto qui la lettura tradizionale: Feld, *Die Wandmalereien*, pp. 379-384. La rappresentazione dei sei (poi sette) Concili ecumenici ricorre nell'arte bizantina, in particolare in corrispondenza di dispute

giallo-arancio degli sfondi, il rosso e il bianco (fig. III.4.17). Nei sottarchi profeti a figura intera con cartigli e identificati da iscrizioni, raccordati al centro da una croce ad otto bracci entro un clipeo. Alla base delle volte si affrontano dei gruppi di personaggi variamente abbigliati ai lati di un altare, su cui sono disposti alternativamente una croce o un libro. Tra questi si distinguono vescovi, prelati, membri della corte e imperatori con le teste ornate di *praependulia*. I volti appaiono evanescenti, quasi fantasmatici, e sono appena caratterizzati dalle fogge delle capigliature e delle barbe; gli occhi e i profili sono fittamente ricoperti da lumeggiature bianche.

Nella seconda abside meridionale la decorazione del semicilindro (fig. III.4.18) è discretamente conservata e mostra su di uno sfondo blu, ai lati della trifora, figure di diaconi e vescovi a figura intera. Un altro vescovo con barba lunga e bianca di dimensioni minori è rappresentato all'interno di una piccola nicchia ad un livello più basso. Al di sopra della trifora su colonnine sono tre clipei con figure di santi militari. Ai lati dell'abside i due pilastri, sormontati dalla già citata cornice marcapiano marmorea con rosette, accolgono una Annunciazione, con le figure della Vergine e dell'Arcangelo, come consuetudine separate<sup>179</sup>. Dello stesso momento sono la decorazione nel pilastro di fronte all'Arcangelo che ospita un pannello frammentario con la figura di san Giovanni Battista<sup>180</sup>, verso la prima cappella meridionale, e gli interventi nelle zone adiacenti, al limite con la camera funeraria. Nei due arcosoli ai lati dell'accesso della camera funeraria, nel braccio occidentale della stessa cappella, sono rappresentati a destra una *Deesis* – invertita, con la Vergine sulla destra e il Battista sulla sinistra – nella parete di fondo, affiancata sulle pareti laterali da santi martiri non identificati, che ritroveremo nella camera funeraria, entro una bordura rossa e, nell'intradosso della parete, una decorazione che imita, un po' ingenuamente, *sectilia* marmorei<sup>181</sup>. Lo stesso schema ritorna sul lato sinistro, dove però i santi martiri si trovano anche nell'intradosso; esso ospita un palinsesto pittorico dove uno strato più antico mostrava due candelabri ai lati di una

---

ereticali. Per l'epoca medio e tardo bizantina si possono menzionare il caso della chiesa della Natività di Betlemme (XII secolo), del Monastero di Gelati in Georgia (cfr. E. Gedevenišvili, *Some thoughts on the depiction of the ecumenical councils at Gelati*, in «Iconographica», 6 (2007), pp. 54-60), e quelli serbi del monastero della Trinità di Sopočani (1270 ca) e di S. Achilleo ad Arilje (1296). Cfr. anche: A. Papadakis, A. Cutler, s.v. *Councils*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, pp. 540-543, in particolare pp. 542-543. Recentemente è stato proposto di identificarvi invece i cosiddetti sinodi endemici: S.Y. Ötuken, N. Çorağan Karakaya, E.F. Findik, *Myra-Demre Nikolaos Kilisesi Kazisi ve Duvar Resimlerini Belgeleme, Koruma-Onarım Çalışmaları 2009, Excavations at the Church of St. Nicholas in Myra-Demre and the Conservation-Restoration and Documentation of the Wall Paintings 2009*, in «Anmed», 8 (2010), pp. 61-65, in particolare pp. 64-65. Sui sinodi endemici si veda: cfr. A. Papadakis, s.v. *Endemousa Synodos*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 697.

<sup>179</sup> Una datazione entro il XII secolo proposta da Karakaya: Corağan Karakaya, *The wall paintings*, pp. 89-90.

<sup>180</sup> Il pannello mi sembra ospitare una composizione di carattere narrativo ma lo stato conservativo non permette una decifrazione del soggetto, san Giovanni battista di tre quarti sembra rivolgersi ad una figura perduta alla sua sinistra.

<sup>181</sup> Visibile l'otturazione di una piccola monofora e l'obliterazione di una decorazione precedente poi coperta dal candelabro.

monofora, a cui è stato in seguito sovrapposto un gruppo di tre figure, molto frammentarie, speculari per composizione alla *Deesis*<sup>182</sup>. Questo gruppo di interventi decorativi nell'area meridionale del santuario, che dovrebbe forse comprendere anche la figura (qualitativamente più raffinata) di Sant'Ignazio sul lato esterno di uno dei pilastri, sono stati datati entro il XII secolo<sup>183</sup>. Mi sembra possibile riferire le figure dei pilastri e la *Deesis* alla decorazione pittorica recentemente riscoperta nella chiesa ai piedi dell'Acropoli di Myra, la Alakent Kilise (fine XII-inizio XIII secolo), con le quali quelle della basilica condividono non solo una generica affinità una quasi totale sovrapposibilità nella resa e le stesse debolezze nel disegno dei volti e nella volumetria degli incarnati (fig. III.4.19)<sup>184</sup>.

Le tracce di pittura che sovrastano l'ingresso della camera funeraria, contigue alle pitture citate, sono sicuramente coeve a questo gruppo di pitture (fig.III.2.20)<sup>185</sup>. Alla destra dell'ingresso è la prima rappresentazione di un santo vescovo, certamente Nicola, monumentale e quasi del tutto slavata dall'umidità. In alto doveva trovarsi una scena narrativa: delle figure dalle vesti mosse in eleganti pieghe probabilmente degli angeli, della figura sulla destra si possono individuare i piedi (è tutto ciò che ne rimane) avanzano verso il centro della lunetta, dove doveva forse trovarsi una mensa di altare: si distingue infatti un ampio tessuto rosso di forma rettangolare, decorato da un alto bordo giallo oro e da un medaglione dello stesso colore.

---

<sup>182</sup> In basso forse della figura centrale ai piedi (una santa?) si conserva una lunga iscrizione in lettere capitali greche della quale non è stata fornita lettura.

<sup>183</sup> Dogan, *Duvar Resimleri*, in *Myra-Demre*, pp. 61-72.

<sup>184</sup> Sull'affinità tra gli affreschi della basilica di San Nicola, ma con maggiore riferimento a quelli dell'interno della camera funeraria: N. Çoragan, *Wall Paintings*, in *Alakent Church*, pp. 145-184, in particolare p. 163.

<sup>185</sup> Non si riscontra soluzione di continuità negli intonaci tra il registro più basso delle pareti e la decorazione frammentaria in questione.



Fig. III. 4.10.a.-b. Myra, Aziz Nikolaos Kilisesi, Frammenti di scultura in funzione architettonica (Ötüken 2009).



Fig.III.4.11.a-b.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, *naos*, veduta.





Fig.III.4.12 a.Demre, Aziz Nikolaos, Kilisesi, corte, arcosolio.

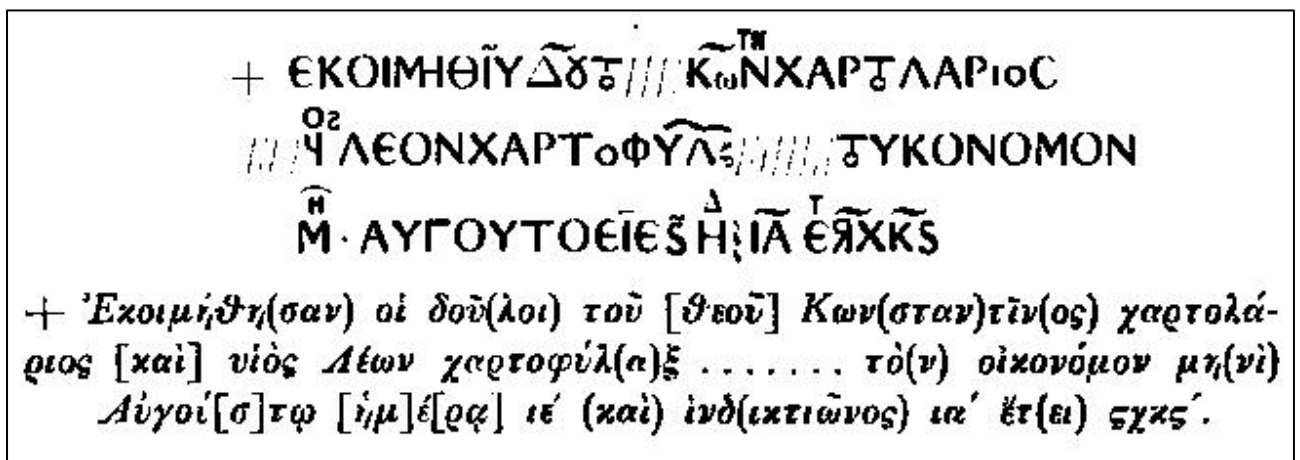


Fig.III.4.12 b. Iscrizione ritrovata in uno degli arcosoli all'interno della corte (Rott 1908).



Fig. III.4.13. Demre, Alakent Kilise, arcosoli alle spalle dell'area absidale (Çömezoğlu Uzbek 2018).



Fig.III.4.14.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, corte, pilastrini delle recinzioni marmoree.

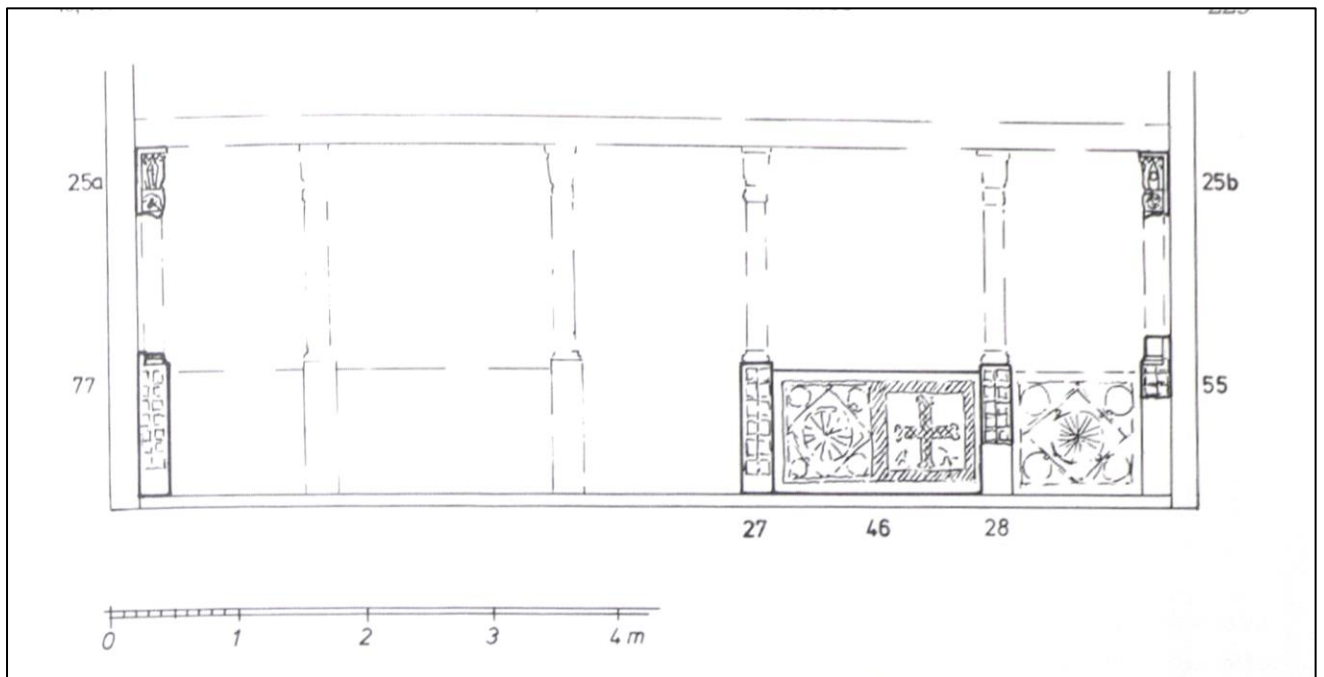


Fig. III.4.14.b. Schema ricostruttivo del templon del naos (Peschlow 1990).

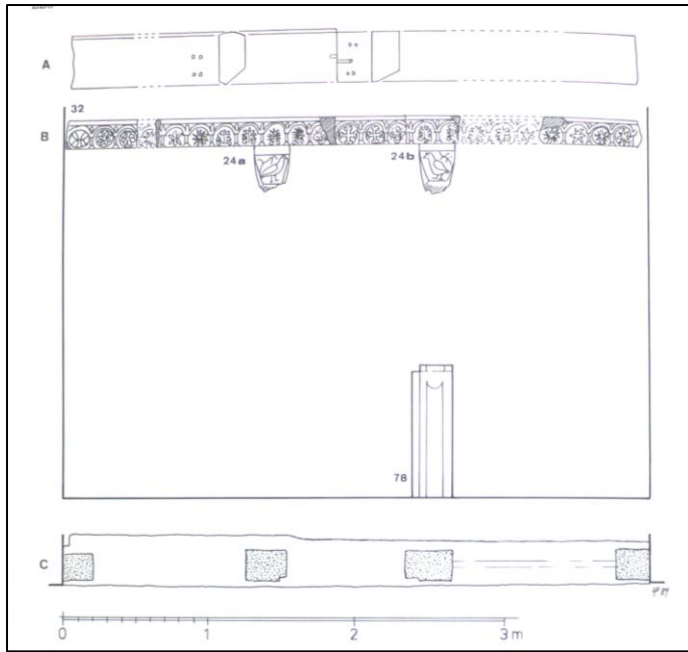


Fig. III.4.14.c. Schema ricostruttivo del *templon* nella terza cappella meridionale (Peschow 1990).



Fig. III.4.15. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, particolare dell'*opus sectile* pavimentale.

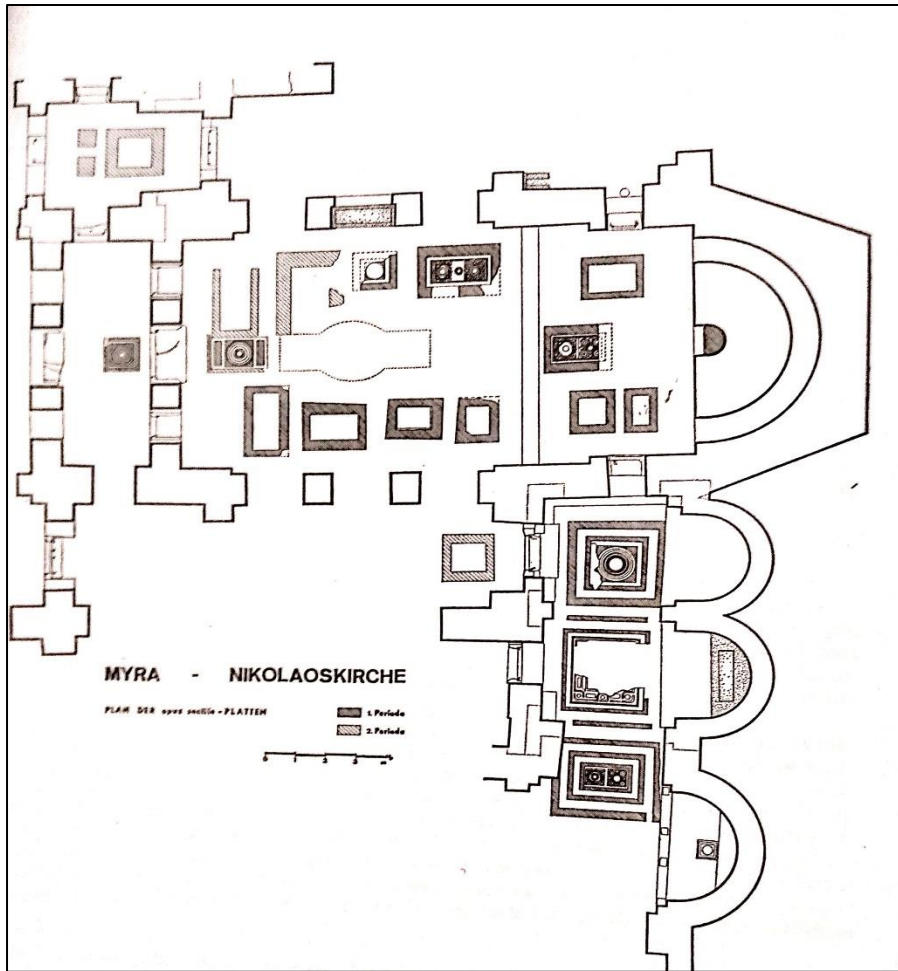


Fig.III.4.15.b. Schema della pavimentazione in *opus sectile* (Feld 1975).



Fig. III.4.16. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, prothesis, volta, Comunione degli Apostoli.



Fig. III.4.17. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, nartece, Concili ecumenici.



Fig. III.4.18. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, terza cappella meridionale, particolare della Vergine dell'Annunciazione.



Fig. III.4.19. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, terza cappella meridionale, *Deesis*.



Fig. III.4.20. Demre, Aziz Nikolaos Nikisesi, parete dell'ingresso orientale della "camera funeraria sud".

### III.4.5. La camera funeraria sud e la sua decorazione: il ciclo cristologico

L'ambiente<sup>186</sup> si trova sul fianco sud del corpo della basilica e dispone di due accessi sui lati brevi e un ulteriore doppio accesso – una bifora su colonna di quattro metri circa di luce – sul lato lungo, oggi schermato per motivi conservativi (fig. III.4.21-3.2.22). Le mura perimetrali dell'ambiente, in blocchi di pietra tufacea, sono di spessore diseguale tra loro; il muro nord non si addossa al corrispettivo muro della navatella meridionale ma vi si affianca, lasciando un'intercapedine. In alto tra i due è visibile un elemento di raccordo che sembra dovesse contraffortare la volta perduta della camera funeraria (fig. III.4.23). L'ingresso occidentale permette l'accesso dal quadriportico della basilica, mentre quello orientale si apre su una cappella cruciforme absidata di cui il nostro ambiente costituisce la prosecuzione del braccio occidentale<sup>187</sup>. Come è possibile dedurre dall'innesto della curvatura sopra la cornice marcapiano (all'altezza di ca. 2 metri) e dai pilastri gradinati, questa cappella cruciforme doveva essere coperta con cupola sorretta da pennacchi<sup>188</sup>. Il restringimento dei quattro corti bracci, che risulta dalla forma dei massicci pilastri, si accorda con la preesistente parete della camera funeraria sud, di minore ampiezza. Il braccio meridionale della croce proseguiva con un ambiente con sviluppo longitudinale, ma di questo rimane solo l'alzato della parte più addossata alla cappella fino all'altezza della prima apertura della trifora originale, di cui sono chiaramente distinguibili le basi delle colonne sui due lati lunghi<sup>189</sup>. Rispetto alla camera funeraria, l'orientamento perpendicolare di questo secondo perduto corridoio dava luogo ad una struttura a forma di "L", al cui incrocio è la cappella cruciforme. Peschlow riteneva unitaria l'edificazione di questo sistema di ambienti<sup>190</sup> e l'osservazione delle murature non mostra segni di cesura: la tecnica in calcarea, con inserti laterizi irregolari e strati consistenti di malta, appare omogenea.

Il gruppo di ricerca turco che ha svolto le più recenti indagini ha proposto invece una successione cronologica degli ambienti, scaglionandone la rispettiva edificazione tra XII e XIII secolo e dando la precedenza alla camera funeraria, cui sarebbe stato aggiunto in seguito un ingresso collegato al corpo della basilica, ovvero la cappella cruciforme e l'*emporium* monumentale a sud. In questi due ultimi ambienti, mentre, come già detto, la muratura appare uniforme, la decorazione pittorica si dimostra distinta da quella della cappella funeraria e frutto

---

<sup>186</sup>Come brevemente ricordato nella storia degli studi, l'apertura dell'ingresso occidentale nel 1973 ha permesso lo sgombero dei detriti e l'accessibilità di questo spazio (Peschlow, *Materialen*, p. 241), il quale però era stato con tutta probabilità già visto alla metà dell'Ottocento dai primi visitatori, Spratt e Forbes, di cui *supra*, p. 17.

<sup>187</sup> Il braccio è accorciato e ospita due arcosoli: Peschlow, *Die Architektur*, pp. 365-366.

<sup>188</sup> L'attuale copertura cupolata in laterizi concentrici è risultato del restauro ottocentesco dell'Istituto Russo ma il sistema in origine essa doveva presentare una forma simile.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Peschlow, *Die Architektur*, p. 367; *Id.*, *Materialen*, pp. 241-242.

di un intervento separato, anche per quanto concerne il programma iconografico. Per quanto riguarda la struttura architettonica, mi sembra necessario sottolineare da una parte che l'assetto finale a forma di "L" trova difficilmente confronto con le *chapelles annexes* di epoca mediobizantina<sup>191</sup> e che il braccio perpendicolare con ingresso ad "*emporium*"<sup>192</sup> risponde alle necessità di questa area in una fase matura della storia del complesso architettonico<sup>193</sup>; dall'altra, l'adattamento della cappella funeraria al corpo basilicale attraverso il curioso interstizio già citato troverebbe una spiegazione solo apparente qualora si considerassero coeve le tre strutture, in particolare la cappella cruciforme, dalla cui ampiezza del braccio meridionale dipenderebbe lo sviluppo della cappella funeraria. In realtà anche in questo caso non appare evidente la ragione funzionale di questo accorgimento né la sua necessità<sup>194</sup>.

L'organizzazione volumetrica interna della cappella funeraria è minimale. Sul lato meridionale sono presenti due profondi arcosoli – il cui ingombro determina l'ispessimento della muratura di questa prima sezione dell'aula e la sua sporgenza all'esterno – preceduti dal già menzionato doppio accesso, una bifora sostenuta da una colonna di reimpiego. Sul lato settentrionale sono archeggiature in spessore di muro, di cui le due più orientali, in corrispondenza con la grande apertura a bifora sul lato opposto, sono sostenute da due colonne di reimpiego di altezza e dimensioni diseguali. Quella orientale, in parte inglobata nella muratura, è più massiccia, la seconda più esile e di altezza maggiore. La bifora che si imposta su queste due colonne e il pilastro adiacente è leggermente archiacuta e le arcate, un po' sgraziate, superano in altezza quelle della parte più occidentale dell'ambiente.

Tra gli archi (i due liberi della bifora di ingresso e i restanti sei), si innestano a circa due metri di altezza pennacchi in muratura che in origine sostenevano la copertura a volta a tutto sesto oggi quasi completamente crollata. Un ruolo di primaria importanza nell'economia complessiva dello spazio hanno i due arcosoli del lato meridionale menzionati all'inizio. Quello adiacente alla bifora di ingresso ospita un sarcofago di epoca ellenistica<sup>195</sup>, la cui ampiezza è precisamente contenuta nello spazio disponibile (poco meno di tre metri), che sembra infatti

---

<sup>191</sup> Babić, *Les chapelles annexes des eglises*, Cap. II, in particolare pp. 33-46; più recentemente R.G. Ousterhout, *Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century*, in *Drevnerusskoe iskustvo. Rusi i stranii byzantinskogo mira XII vek*, edited by St. Petersburg, 2002, pp. 5-17; L. Theis, *Die Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Zur Befundssicherung, Rekonstruktion und Bedeutung einer verschwundenen architektonischen Form in Konstantinopel*, Wien 2005 (Reihe B: Studien und Perspektiven, 18), in particolare cap. III, pp. 149-168.

<sup>192</sup> Peschlow, *Die Architektur*, p. 368; Id., *Materialen*, pp. 241-245.

<sup>193</sup> Questo aspetto andrebbe approfondito in relazione al quadro più generale del complesso che sta emergendo dallo scavo e dallo studio delle strutture sul lato occidentale della corte, per i quali si rimanda nuovamente alle ultime relazione di scavo dell'Università di Ankara e dell'AKMED: S. Doğan, E. Findik, V. Bulğurlu, *Work at the Church of St Nicholas*, pp. 11-19.

<sup>194</sup> Peschlow non fornisce alcuna spiegazione in merito: cfr. Ivi, p. 241.

<sup>195</sup> Pubblicato da Peschlow: Id., *Fragmente*, pp. 227-231.



concepito per contenerlo<sup>196</sup> (fig. III.2.25; III.2.28). Sul fronte la vasca è decorata da rigogliosi girali, mentre il coperchio a doppio spiovente è ricoperta da un elegante motivo a squame. Al di là dell'alto livello qualitativo del sarcofago scelto per essere reimpiegato in questo punto è proprio il coperchio a denunciare la sua importanza e la sua funzione. Nei frammenti rinvenuti Peschlow, ha individuato una cavità dalla peculiare forma a imbuto, lavorata nello spessore del marmo (figg. III.4.26-27). Più all'esterno si vede un incavo quadrato di 11 centimetri di lato, con quattro fori per chiodi di metallo negli angoli, all'interno del quale è un quadrato di dimensioni più piccole con altri quattro fori negli angoli, entro cui è l'incavo semisferico centrale. Il tutto doveva essere coperto da un rivestimento metallico in origine<sup>197</sup>. Al centro dell'incavo semisferico un foro collega con un canale che attraversa lo spessore del coperchio<sup>198</sup>. Questa peculiare cavità era parte di un raffinato meccanismo idraulico di cui il sarcofago era dotato e che permetteva la fuoriuscita del prezioso effluvio del corpo contenuto: il *myron*<sup>199</sup>. Anche qui, come nell'ambiente identificato come il primo *martyrion* del santo, si trovava una fonte del miracoloso olio<sup>200</sup>. Questa fondamentale scoperta, insieme alla decorazione pittorica che circonda il sarcofago, sulla quale si tornerà a breve, permettono di indentificare in questo arcosolio il fulcro del culto di san Nicola.

Il secondo arcosolio ospita anch'esso un sarcofago, stavolta non decorato – solo un basso fregio di reimpiego ne fa da base – e viste le ridotte dimensioni del sarcofago e l'inserito in muratura sul lato sinistro, forse riadattato a questo spazio (fig.III.4.29). L'ampiezza dell'arcosolio è leggermente inferiore a quella del primo, ma non tanto da determinare una netta scala gerarchica tra i due. Considerando il ruolo centrale che il primo doveva avere nella funzione della camera funeraria, questo co-protagonismo è sicuramente un dato curioso e degno della massima attenzione.

La decorazione pittorica dell'interno appare essere il frutto di un'unica campagna decorativa e si articola in tre registri principali (fig. III.4.30). Il primo, uno zoccolo dipinto a *rotae* con palmette su sfondo bianco ad imitazione di un tessuto, si trova solo nelle pareti delle archeggiature della parete nord<sup>201</sup>; sull'altro lato la presenza del doppio ingresso e la maggiore altezza dei sarcofagi inseriti negli arcosoli non lascia spazio al suo inserimento. Nel registro mediano si trovano, sulla parete settentrionale, quattro scene cristologiche, circondate nei rispettivi intradossi, in alto da figure di arcangeli entro clipei e, ai lati, da figure di singoli santi

---

<sup>196</sup> A conferma di questa impressione si veda quanto deducibile in seguito riguardo al rapporto con la decorazione pittorica. Il sarcofago è stato scoperto in occasione dell'apertura occidentale dell'ambiente nel 1973: Peschlow, *Materialen*, p. 240.

<sup>197</sup> Ivi, p. 228

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ivi, p. 229.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 229-231.

<sup>201</sup> I due zoccoli decorati maggiormente visibili sono quelli delle due arcate più orientali, mentre quello della arcata mediana, la terza, è praticamente del tutto perduto.

oppure da gruppi di figure, principalmente angeliche, che estendono la narrazione della parete di fondo (fig. III.4.31). Sul lato opposto nei due arcosoli il registro mediano si dispongono teorie di santi sia sulle due pareti di fondo – disposti ai lati delle due minute monofore – sia negli ampi intradossi (figg. III.4.29, 38-39). Figure di santi stanti occupano i pilastri in muratura fino all'altezza dell'imposta delle volte, dove in riquadri bordati di rosso sono inseriti i mezzi busti di altri santi<sup>202</sup>. Al di sopra delle arcate, su entrambi i lati, corre, un registro di altezza variabile contenute, il ciclo narrativo dedicato ai miracoli di san Nicola. Le superfici di risulta tra i riquadri mediani con i santi a figura intera o a mezzo busto, i pennacchi alla base della volta perduta e in parte anche quelli al di sopra delle arcate – spazio angusto che non viene utilizzato dal racconto nicolaiano – sono decorati con motivi ad imitazione di marmi policromi (o pattern tessili), incorniciati a loro volta dalla bordatura rossa (III.4.32).

Le quattro scene cristologiche inserite nelle archeggiature della parete settentrionale versano in pessimo stato conservativo. La prima è quasi del tutto perduta, se non per la figura di un angelo sulla sinistra che, con il viso di tre quarti, volge lo sguardo verso l'osservatore e per un gruppo di angeli sulla destra – di cui quelli sullo sfondo, rappresentati solo dal progressivo scalare in profondità dei nimbi, si rivolgono a loro volta verso sinistra (fig. III.4.33). Nessuna ulteriore traccia di pittura è conservata. Nell'intradosso in alto il clipeo centrale è perduto, mentre ai lati vi sono due santi a figura intera, (santi martiri) non identificati da iscrizioni<sup>203</sup>. Questa prima scena viene identificata dalla Karakaya come una Natività di Cristo grazie alla presenza non solo degli angeli ma anche dei pastori<sup>204</sup>.

La seconda scena, la *Koimesis* della Vergine, più facilmente riconoscibile, nonostante anche questa presenti una vistosa lacuna al centro (fig. III.4.34)<sup>205</sup>. La composizione è organizzata simmetricamente e mostra, in alto, l'immagine di un angelo a mezzo busto all'interno di un semicerchio celeste, quasi un oblò, mentre si affaccia tra i due battenti delle porte aperte del Paradiso, ognuno rivestito di formelle dorate. Più in basso una coppia di angeli porta in volo l'*animula* della Vergine<sup>206</sup>, rappresentata secondo consuetudine come neonato in fasce<sup>207</sup>. Ai

---

<sup>202</sup> Il totale di immagini iconiche di santi è di 45: N. Karakaya, *Demre, Aziz Nikoas Kilisesi Duvar Resimlerinde Tek Figürler*, in «Andolu ve Çevresinde», 3 (2009), pp. 91-106.

<sup>203</sup> Doğan, *Demre*, p. 77. Essi si distinguono, come i successivi, non solo per l'aspetto giovanile e i volti imberbi, ma anche per il *tablion* che ne caratterizza l'abbigliamento e per le croci astili che tengono nella mano destra.

<sup>204</sup> Corağan Karakaya *The burial chamber*, pp. 287-288. Sono propensa ad accettare l'identificazione della studiosa per motivi che saranno chiariti alla luce dell'osservazione complessiva del programma cristologico. Nonostante questo dei tre angeli presenti nel racconto evangelico mi sembra sia possibile rintracciarne solo uno e nessuno dei pastori indicati dalla studiosa.

<sup>205</sup> Corağan Karakaya, *The burial chamber*, pp. 289-290.

<sup>206</sup> Trovo convincente il parallelo con gli angeli in volo della chiesa di San Nicola tou Kasnitzi di Kastorià proposta da Karakaya: Ivi, p. 288; T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Athens 1979, Fig. 18.

<sup>207</sup> A differenza di quanto più frequentemente attestato nell'iconografia di questo episodio, dove gli angeli in alto sono rappresentati solo con le mani velate protese verso il basso, come per accogliere l'*animula* della Vergine nel frattempo sorretta da Cristo. In basso qui la figura dell'*animula* doveva

lati dell'immagine, oggi perduta, distesa della Vergine, sono i due gruppi di apostoli che assistono all'evento in atteggiamenti di dolore variati ed accentuata espressività dei volti, in particolare nelle figure di destra. Nel gruppo di sinistra sono invece le pose a variare maggiormente: un apostolo anziano, forse Andrea, è inginocchiato e con il volto girato verso l'alto guarda l'osservatore. Lo sfondo è costituito da una quinta architettonica abitata: nell'edificio a destra due donne guardano verso i due angeli in volo al centro. Nell'intradosso in alto ci sono tre clipei con le figure dei santi Samionas, Gurias e Abibo, identificati da iscrizioni e ai lati nuovamente due santi martiri<sup>208</sup>.

Il terzo arcosolio ospita la Crocifissione: al centro la croce e la figura di Cristo, mentre sulla sinistra si intravede un gruppo di donne di cui la figura in primo piano può identificarsi con la Vergine, a destra delle figure maschili di cui si conservano solamente le vesti fino all'altezza del busto, tra cui doveva essere Giovanni Evangelista, accompagnato da due figure di apostoli (fig. III.4.35)<sup>209</sup>. Nell'intradosso la narrazione continua; sulla sinistra la scena identificata fino a questo momento con l'Andata al Calvario (fig. III.2.36)<sup>210</sup> e sulla destra un gruppo di soldati, tra cui, in primo piano, riconosciamo, nell'unico nimbato san Longino. La rappresentazione della Salita al Calvario, però, è infrequente nei cicli pittorici bizantini, e quando è attestata, appare inclusa in ampi cicli dedicati alla Passione, come nella chiesa della Theotokos a Samarina in Messenia (seconda metà del XII secolo)<sup>211</sup>, in alcuni più antichi esempi cappadoci<sup>212</sup> e, sempre in Cappadocia, nell'Elmalı Kilise (XI secolo), dove essa occupa un pennacchio che sostiene la cupola del bema<sup>213</sup>. Qui Cristo porta la croce e dal lato opposto un gruppo di soldati assiste alla scena. I confronti con la rappresentazione di Myra però non sono che circostanziali: restano infatti enigmatici non solo i singoli dettagli iconografici, ma anche il significato complessivo della nostra scena<sup>214</sup>. La quarta e ultima rappresentazione è

---

probabilmente essere presente una seconda volta, a sintetizzare i due momenti della morte e dell'assunzione, come avviene nell'icona di avorio del Musée de Cluny (fine X-inizio XI secolo), della Dumbarton Oaks di Washington e in quella dell'Hermitage (XI secolo) di analogo soggetto: K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. 3, *Ivories and Steatites*, Washington D.C., 1972, 70-72, n.29, pl. XLIII; C.L. Connor, *The Color of Ivory: Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton, 1998, p. 85, n. 52. Alternativamente è possibile che come nel caso del Cofanetto di Farfa

<sup>208</sup> Doğan, *Demre*, p. 61.

<sup>209</sup> Corağan Karakaya, *The burial chamber*, pp. 289-290.

<sup>210</sup> Ead., *The wall paintings*, p. 89; Ead., *The Burial chamber*, p. 289; Doğan, *Demre*, pp. 66-67.

<sup>211</sup> Compresa in un ciclo di sedici scene della Passione: K.M. Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982, pp. 36; 166-167.

<sup>212</sup> La scena è attestata nella decorazione pittorica della chiesa di San Giovanni Battista a Cavuşin, probabilmente da datarsi tra X e XI secolo, nella cappella 15 a di Goreme, praticamente distrutta forse della prima metà del X secolo: cfr. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce le programme iconographique de l'abside e de ses abords*, Paris 1991, pp. 26; 118.

<sup>213</sup> W. Epstein, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models*, in «Cahiers Archéologiques», 29 (1980-1981), pp. 27- 45, in particolare p. 41.

<sup>214</sup> Cristo è rappresentato in movimento verso destra, verso l'interno dell'intradosso; alle sue spalle una figura maschile, vestita di verde chiaro, con un gesto della mano accompagna, quasi sospinge, un

quella dell'*Anastasis*, chiaramente riconoscibile nonostante la perdita degli strati superficiali di pittura (fig. III.4.30; III.2.37)<sup>215</sup>. La figura di Cristo al centro, con gesto energico, solleva Adamo dal sepolcro; in alto emerge, il profilo monumentale della grotta, luogo della Resurrezione, che oltrepassa la parete di fondo della lunetta concludendosi nell'intradosso dell'arco. Tra le figure ai lati si riconoscono Eva la figura femminile in primo piano a sinistra, sulla destra invece Giovanni Battista, a destra, rappresentato a petto nudo con i capelli e barba castani e lunghi; e dietro e intorno a loro profeti e dei giusti del Vecchio Testamento. Nell'intradosso, ai lati di un clipeo con il busto di un arcangelo, sono due gruppi di angeli che si rivolgono deferenti verso la rappresentazione centrale.

I due arcosoli del lato meridionale, come già detto, non proseguono la narrazione cristologica, che doveva continuare sulla volta perduta. Al di sopra delle scene nicolaiane che corrono sopra l'arcata più orientale della parete sud, sono ben visibili sei coppie di piedi, alternate in profondità, che sporgono da semplici tuniche. Essi appartenevano a sei personaggi (la metà del collegio apostolico) e la posizione sulla volta, in successione con l'*Anastasis*, permette di affermare con sicurezza che in origine fosse qui rappresentata l'Ascensione, che la segue cronologicamente nel *Dodekaorton*<sup>216</sup>. L'identificazione dell'episodio appare confermata anche da i fusti di albero, di cui si vede solo la base di colore giallo aranciato e l'andamento rastremato verso l'alto, che ritmicamente separano le figure<sup>217</sup>.

Che nella contigua sezione della volta potesse essere ospitato un altro episodio cristologico che si adattava compositivamente allo spazio disponibile (una Pentecoste?), appare un'ipotesi valida. Il registro entro cui si sarebbe venuto a trovare avrebbe occupato uno spazio minore, inserendosi ad un'altezza diversa rispetto a quello dell'Ascensione. Va infatti ricordato che il

---

personaggio maschile di dimensioni minori che si trova davanti a lui. Anche questa figura è in movimento, non porta la croce, che si trova lì davanti, verticale e il personaggio sembra solo toccarla con una mano. La croce poggia in basso su un elemento color giallo oro che la ancora al terreno. Ai piedi della croce, una figura (femminile?) di dimensioni ridotte è seduta per terra ed è per metà nuda, con un martello che sostiene con il braccio destro piegato, vista forse essere nell'atto di fissare la croce al terreno. Le dimensioni ridotte, la nudità e il genere di questa figura lascerebbero pensare che si tratti di una personificazione, ma rimane senza confronti. Tale figura viene descritta in modo simile da Karakaya e confrontata con una simile presente in una miniatura del Salterio di Teodoro del 1066 (London, British Museum, Add. 19 352, f. 23): Corağan Karakaya, *The Burial chamber*, p. 289. Nella miniatura sono due i personaggi ai piedi della croce rappresentati simmetricamente nell'atto di ancorarla al terreno: cfr. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh 1968, fig. 298. Analogamente due figure ai lati della croce nel Salterio Barberini del XII secolo (Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. gr. 372, fol. 37v) sembrano, rispettivamente ancorarla al terreno e configgere i chiodi nei piedi Cristo. Non è da escludersi che la scelta di un'iconografia così episodica possa avere un legame con il ciclo pittorico nicolaiano. Tra i miracoli "presi in prestito" dalla *Vita Nicolai Sionitae* per la vita di Nicola da parte degli agiografi, sono quelli operati durante il viaggio in Terra Santa. Nella Vita per Metaphrasten tra i luoghi santi l'unico ad essere esplicitato è proprio il Golgota: cfr. *Vita per Metaphrasten*, 10, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 234.

<sup>215</sup> Corağan Karakaya, *The burial chamber*, p. 290.

<sup>216</sup> Skawran, *The development*, p. 34.

<sup>217</sup> Il motivo ha una vasta fortuna iconografica, basti qui citare l'Ascensione nella chiesa di S. Sofia di Ochirda (1040) dove la scena sfrutta lo spazio della volta a botte del bema.

registro delle storie nicolaiane non è omogeneo in altezza. Ogni ipotesi circa la perdita decorazione della volta, dunque, dovrà tener conto del rapporto con le storie nicolaiane, di cui si dirà a breve. Considerando l'accesso dalla bifora (oggi tamponata) come l'ingresso principale originario, entrando, la prima scena visibile, la Crocifissione, sarebbe stata seguita dall'*Anastasis* e in alto dall'Ascensione. Se la Pentecoste continuava sulla volta il ciclo cristologico, essa precedeva la Dormizione di Maria in basso, dando luogo ad una progressione cronologica del ciclo. La prima delle scene ospitate su questa parete, dovrebbe seguire cronologicamente o concettualmente la Dormizione, ultima delle feste dell'anno liturgico. Che la prima delle arcate da occidente ospitasse la Natività, come già proposto da Čorĝan Karakaya, sembra piuttosto sostenibile in relazione alla sua posizione nell'economia complessiva del ciclo cristologico. Qui infatti verrebbe a costituire la controparte dell'*Anastasis* nella prima arcata orientale. Il dialogo tra le due scene, estremi cronologici della storia della salvezza, conosce significative attestazioni nella pittura mediobizantina<sup>218</sup>: tra i possibili confronti è la chiesa della Panaghia tou Akaros a Lagoudera (1191). Qui, la scena della Natività non solo costituisce la controparte dell'*Anastasis* ma instaura contemporaneamente un dialogo con la *Koimesis* che la segue, nella parete contigua, analogamente a quanto avverrebbe nel nostro ciclo cristologico<sup>219</sup>.

Tornando al registro centrale e mantenendo un orientamento da occidente verso oriente, il primo degli arcosoli ospita ai lati della monofora i santi Abibo e Ephraim a sinistra – di cui le iscrizioni identificative sono del tutto leggibili – e un santo Stilita a destra (fig. III.4.38). Quest'ultimo (la sua iscrizione è perduta) è rappresentato a mezzo busto, il capo coperto dal *koukoulion* e le mani nel gesto dell'orante, all'interno di un'edicola con copertura a spiovente al di sopra di una colonna con capitello a volute<sup>220</sup>. Lo sfondo è diviso a partire dall'alto, in tre registri dall'alto blu, verde e giallo, che indicano uno spazio aperto, seppure ridotto ai minimi termini. La monofora è circondata da una bordatura rossa, più in basso è un riempimento dello stesso colore privo di figurazioni. Nella parete curva dell'intradosso sono, di nuovo a figura intera e identificati da iscrizioni, tre santi monaci: Eutimio, Antonio e Saba, a sinistra, Teodosio,

---

<sup>218</sup>Ciò si riscontra nella chiesa di S. Barbara a Soĝanlı (inizio XI secolo) in Cappadocia, in quella della Vergine Hodegitria di Peć, nella chiesa dei SS. Apostoli di Perachorio: D. Vojdović, *The Nativity of Christ and the Descend to Hades as program counterparts in Byzantine wall painting*, in *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ Collection of Paper dedicated to the 40<sup>th</sup> anniversary of the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, edited by I. Stevonović, Belgrade 2012, pp. 127-142, in particolare pp. 130-131.

<sup>219</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>220</sup> Sull'iconografia del celebre stilita Simeone e dei suoi epigoni rimane fondamentale riferimento il saggio di: C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites*, in *Les Saints et leur sanctuaire à Byzance: textes, images et monuments*, par Ead., M. Kaplan, J.-P. Sodini, (Byzantina Sorbonensia, 11), Paris 1993, pp. 35-47, pl. I-VI.

Teodoro (forse lo Studita) e Stefano monaco a destra (figg. III.4.39-40)<sup>221</sup>. Esclusa la presenza del già menzionato Abibo, santo diacono e martire di Edessa vissuto nel IV secolo<sup>222</sup>, è evidente una predilezione, in questo primo insieme di santi, per santi eremiti e monaci. Nel secondo degli arcosoli, quello che contiene il sarcofago di epoca ellenistica reimpiegato nel corso del medioevo come vasca per la fuoriuscita del *myron*<sup>223</sup>, troviamo una simile organizzazione dello spazio dipinto, ma un diverso accento nella scelta dei santi (fig. III.2.41). Ai lati della monofora troviamo quattro santi vescovi, due per lato, anche se quelli più prossimi alla finestra è possibile leggere l'iscrizione identificativa. Si tratta di Eleuterio a sinistra e di Policarpo a destra. Nelle pareti curve dell'intradosso compaiono ancora santi vescovi, tre per lato, delle cui iscrizioni (mal conservate), è di sicura lettura solo quella che accompagna la figura di Nicandro<sup>224</sup>. Nessuno di essi è però rappresentato in posizione gerarchica, sicché è da escludere che tra di essi figurasse anche l'immagine di Nicola fosse qui riproposta in forma iconica (figg. III.4.40-41). La bordatura rossa che limita in basso le immagini è ad appena una decina di centimetri più in alto rispetto al sarcofago; dunque la decorazione pittorica istituisce con esso un rapporto diretto, a conferma del fatto che la sua odierna posizione rispecchi la sistemazione originale dello spazio. La bordatura rossa nell'arcosolio adiacente è invece ad una diversa altezza e lascia una consistente parte della parete spoglia di decorazione (fig. III.4.28).

---

<sup>221</sup> Tra quest'ultimo, ben riconoscibile per il suo attributo (un'icona di Cristo che tiene nella mano destra) e Teodoro Studita potrebbe forse correre un legame ideologico, essendo entrambe le loro agiografie caratterizzate da una forte opposizione all'iconoclastia.

<sup>222</sup> *Acta Sanctorum Martyrum Occidentalium et Orientalium. Eastern and Western Martyrdom Texts in Syriac*, ed. and translated by S. Evodius Assemani, Piscataway 2010, p. 399.

<sup>223</sup> Doğan, Çorağan, Bulgurlu, Alas, Fındık, Apaydın, *Demre-Myra*, pp. 110-111.

<sup>224</sup> Sembra che l'alternanza di colori delle vesti e di foggia delle croci che ornano gli *omophoria* dei vescovi risponda ad un'esigenza artistica e compositiva piuttosto che concettuale. I caratteri fisionomici sono però ben definiti.

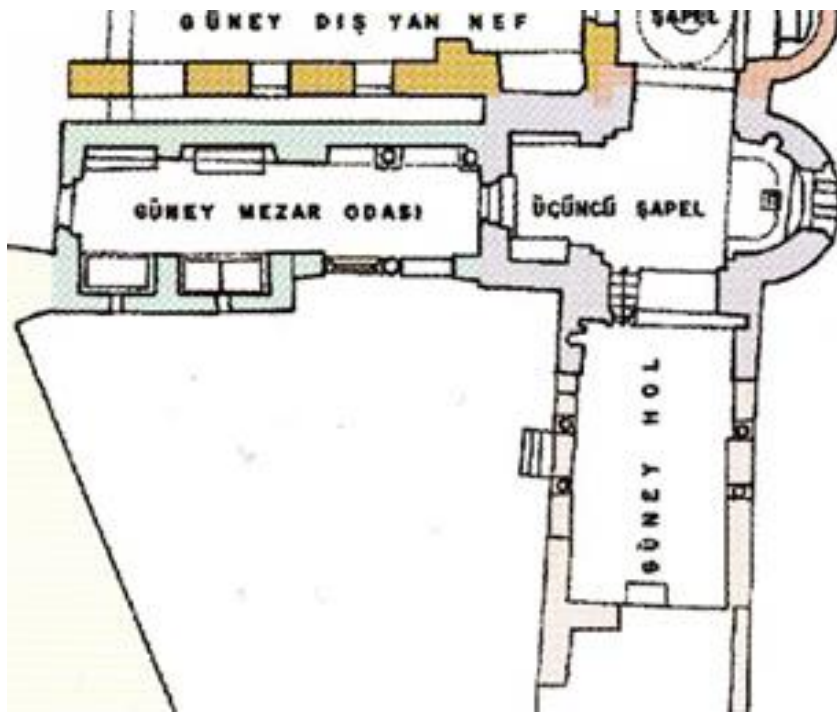


Fig. III.4.21. Restituzione in pianta della “camera funeraria sud”, particolare di fig. III.4.7.a.



Fig. III.4.22. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, veduta generale dell'interno della “camera funeraria sud” da ovest.

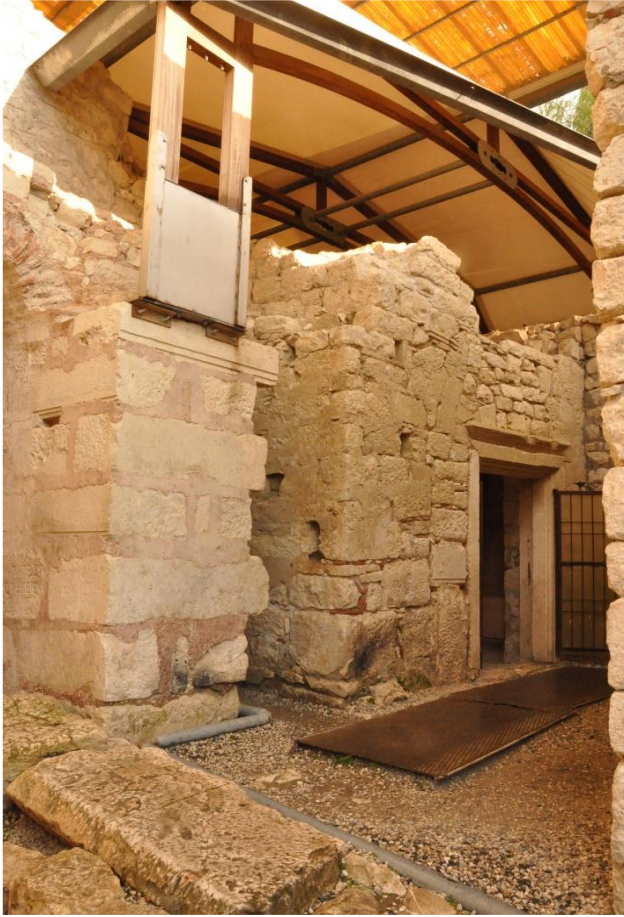


Fig. III.4.23. Demre, Aziz Nikolaos Kisilesi, veduta dell'ingresso ovest della "camera funeraria".



Fig. III.4.24 Demre, Aziz Nikolaos Kisilesi, intercapedine tra il muro sud della basilica e il muro nord della "camera funeraria".



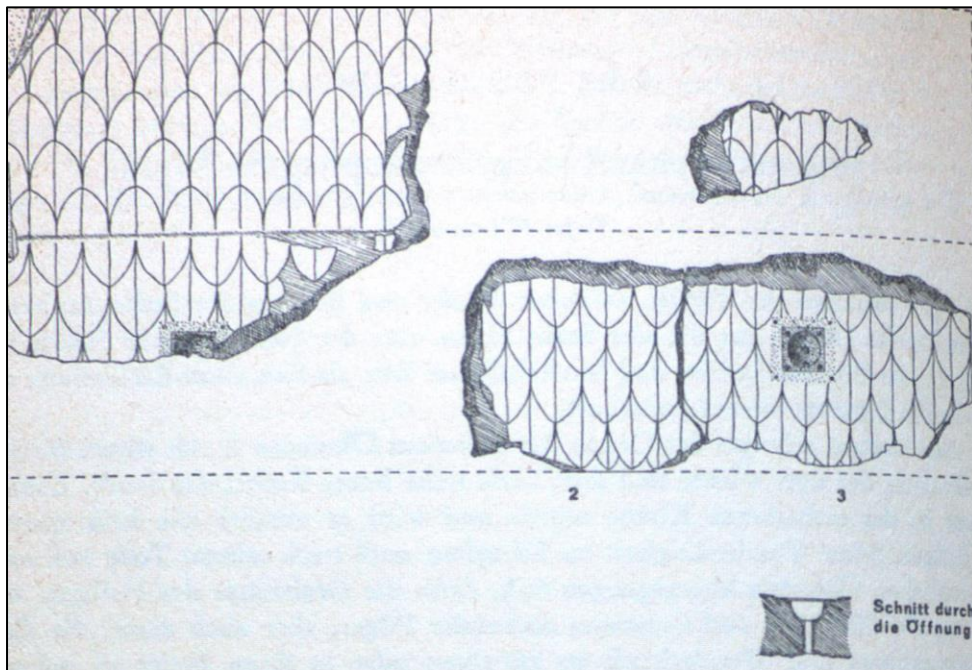
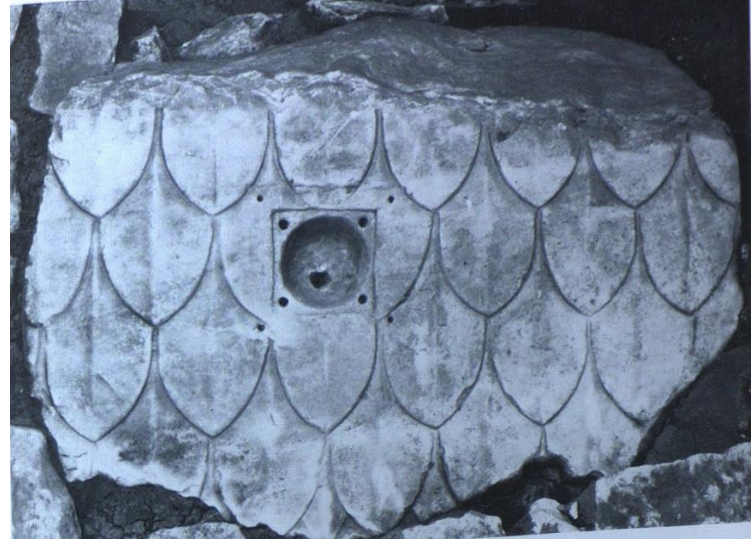


Fig. III.4.25 Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", secondo arcosolio.

Fig. III.4.26 Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, Frammento del coperchio del sarcofago ellenistico (Peschow 1975).

Fig. III.4.27. Restituzione grafica dei frammenti del sarcofago ellenistico e spaccato della bocca del sistema idraulico (Peschow 1975).



Fig. III.4.28. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete sud, veduta parziale dei due arcosoli.

Fig. III.4.29 Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, lato meridionale, veduta dei due



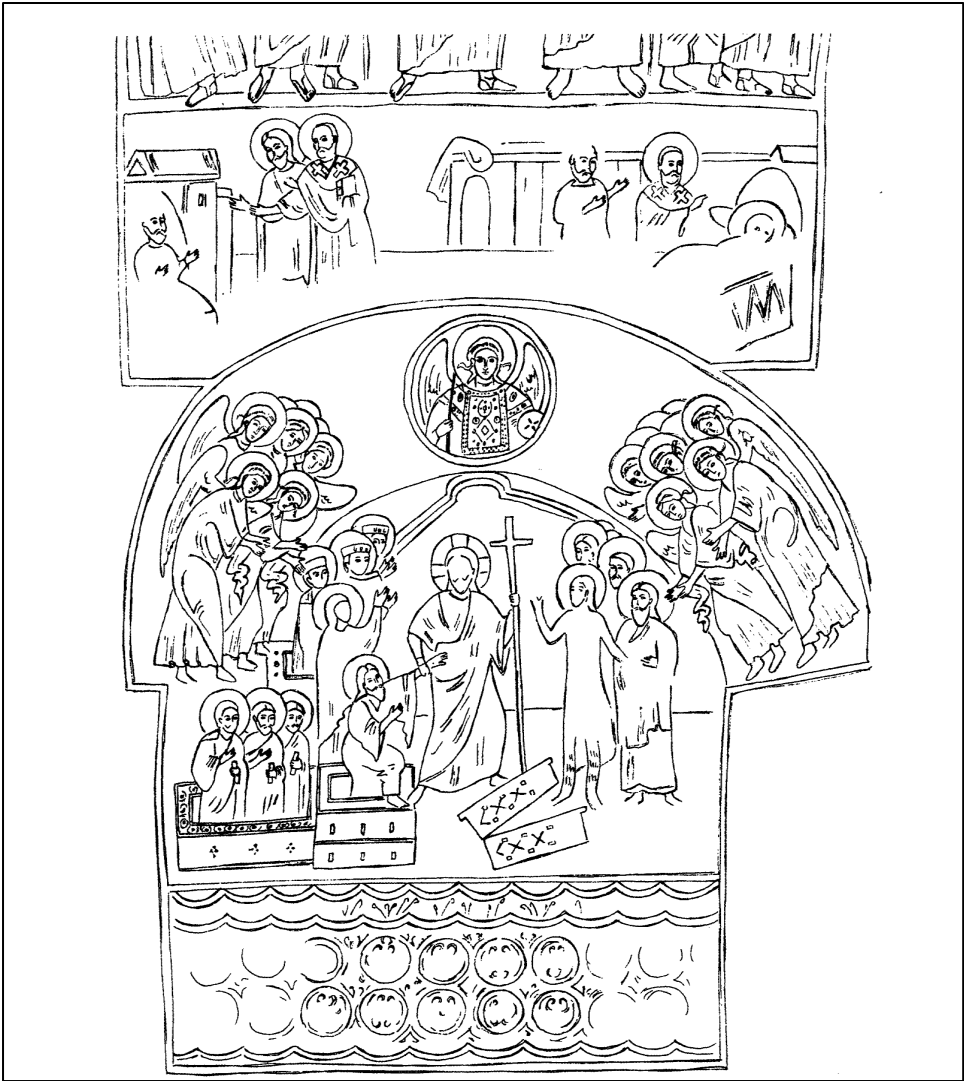


Fig. III.4.30.a. Restituzione grafica dello schema decorativo della prima arcata da est (Karakaya 2005).

Fig. III.4.30.b. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, prima arcata, *Anastasis*, particolare del sott’arco.



Fig. III.4.31. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, particolare del costolone, figure di santi e motivo geometrico di riempimento.

Fig. III.4.32. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, vista laterale di un costolone, motivo geometrico.



Fig. III.4.33. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", Natività (?).



Fig. III.4.34. Demre, Aziz Nikolaos, Kilisesi, "camera funeraria sud", *Koimesis*.



Fig. III.4.35. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", Crocifissione.

Fig. III.4.36. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", Salita al Calvario (?).



Fig. III.4.37. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", *Anastasis*.



Fig. III.4.38. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", primo arcosolio, vista generale.



Fig. III.4.39 Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", primo arcosolio, parete sinistra, i santi Eutimio, Antonio e Saba.

Fig. III.4.40. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", primo arcosolio, i santi Teodosio, Teodoro e Stefano monaco.



Fig.III.4.41-42. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, secondo arcosolio, santi vescovi, particolari.



### III.4.6. La camera funeraria sud e la sua decorazione: il ciclo nicolaiano

Il ciclo dedicato a san Nicola non correva lungo l'intero perimetro della camera ma sembra dovesse interrompersi in corrispondenza della bifora sul lato sud. Qui infatti, nella frammentaria muratura dell'innesto della curva dell'arco, è possibile individuare un clipeo con sfondo verde contenente il busto di un santo castano e barbato (fig. III.4.43). A questo si dovevano probabilmente affiancare in origine altre figure iconiche.

Quanto alle scene narrative nicolaiane nessuna risulta accompagnata da iscrizioni, assenti fin dall'origine. Sulla parete breve ovest (fig. III.4.44) rimane solo, sulla sinistra, un miracolo frammentario, di cui è facilmente individuabile il contesto marittimo: in primo piano è infatti un'imbarcazione di colore rosso in cui si svolge l'azione<sup>225</sup>. Sulla sinistra si distinguono gli arti inferiori di almeno due personaggi, di uno dei quali si intravede anche il viso rivolto verso sinistra. In corrispondenza con l'albero della nave, segue una figura maschile imberbe con una veste bianca; è supino, in una posa forzata degli arti, si protende guardando davanti a sé verso destra. Si volge nella stessa direzione anche il personaggio maschile barbato vestito allo stesso modo del precedente, alla destra dell'albero, le braccia piegate e sollevate in alto. Entrambi, senza dubbio, si stanno rivolgendo verso la figura di san Nicola, di cui, nonostante la perdita della metà superiore del corpo, può essere chiaramente distinta la veste episcopale che lo distingue nell'intero ciclo. La presenza all'interno dell'imbarcazione di san Nicola, tuttavia, non aiuta l'identificazione del miracolo<sup>226</sup>, mentre i gesti dei due personaggi centrali non sono di univoca interpretazione. La figura centrale con le braccia sollevate sembra colta nell'atto di armeggiare con l'albero, in particolare con le funi, di cui in basso si distinguono i capi. Il secondo uomo vestito di bianco in basso si direbbe quasi legato, vista la posizione forzata delle gambe. Un elemento curioso (ma non conclusivo ai fini dell'identificazione) è la cassa con dei pesci appesi visibile in secondo piano sulla sinistra<sup>227</sup>. L'elemento di raccordo

---

<sup>225</sup> La forma di questa nave e delle altre due rappresentate nel ciclo pittorico, cui si farà a breve riferimento, trovano confronti significativi nei modellini paleobizantini in ceramica di navi commerciali cipriote da Amatunte, conservati al British Museum e datati al VI secolo (London, British Museum, inv. n. 94.11-1183 (A 203; A 205; A 209): cfr. L. Basch, *La rentrée des Coques dans l'Antiquité. Exemples à Chypre à l'époque classique et hellénistique*, in *Cyprus and the Sea*, Proceedings of the International Symposium (Nicosia, 25-26 September 1993), edited by. V. Karageorghis, D. Michaelides, Nicosia 1995, pp. 99-119, in particolare pp. 104-106, fig. 7-12.

<sup>226</sup> Questo, infatti, è un tratto comune dell'iconografia di numerosi salvataggi occorsi durante tempeste ma anche di miracoli in cui la navigazione e il mare fanno solo da sfondo: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 99; 101-102. Si veda a questo proposito il miracolo delle navi frumentarie a San Nicola Orphanos a Tessalonica (del principio del XIV secolo): cfr. *ibid.*

<sup>227</sup> Tra i numerosi marinai salvati dall'intervento di Nicola solo nel *De mononauta* il protagonista è esplicitamente dedito alle attività della pesca, ma, come esplicitamente indicato dal titolo dell'episodio, non vi sono altri personaggi: cfr. Anrich, *Agios Nikolaos*, II, p. 418; Jones, *Saint Nicholas of Myra*, p. 77.

tra questa scena e quelle della parete contigua è una torre a base circolare, la cui muratura è sinteticamente resa con un'alternanza di fasce rosse e bianche (fig. III.4.45-46). La bicromia di questo elemento architettonico potrebbe evocare la tipica alternanza tra laterizio e pietra delle mura costantinopolitane di Teodosio II<sup>228</sup>. Delle mura della tarda età teodosiana della città di Myra (metà del V secolo) non si hanno evidenze archeologiche che possano eventualmente testimoniare l'adozione di un'analogia dell'alternanza di materiali. Non escluderei però che l'inserimento di una parte di cinta muraria potesse alludere proprio a Myra, che costituirebbe così il naturale approdo del salvataggio in mare da una parte e sfondo del seguente miracolo dall'altra. Una ulteriore suggestione in questa direzione può essere individuata nel manâr costiero, presso la spiaggia poi denominata Stamrile<sup>229</sup>.

Al di sopra della prima arcata occidentale della parete nord sono tre scene. Nella prima si distinguono due figure frammentarie – di una si vede solo il volto con una capigliatura rossastra (quindi si tratta forse un uomo) e dell'altra unicamente la veste rossa – nonché la parte inferiore della veste rosa di un personaggio di dimensioni minori, acefalo, che sembra essere trasportato o preso per mano (fig. III.4.47). Questo gruppo (appena intuibile) si rivolge però chiaramente verso destra dove è stante la figura di san Nicola. La figura più esterna del gruppo e Nicola sembrano avere le mani unite in un gesto di saluto. Il santo è riconoscibile di nuovo per il suo tipico abbigliamento, ma sfortunatamente di nuovo acefalo: veste un *omophorion* rosso su di una tunica bianca e uno *sticharion* con croci che si appoggia sulle spalle prima di scendere lungo il corpo,

Segue, al centro dell'arcata, una figura distesa su un catafalco, con il braccio piegato in gesto di dolore<sup>230</sup> e il volto con gli angoli della bocca e degli occhi rivolti verso il basso ad esprimere

---

<sup>228</sup> Essa ricorda la tipica alternanza tra laterizio e pietra che caratterizzano le mura di Costantinopoli di età teodosiana (405-415): A. Van Millingen, *Byzantine Constantinople: the walls of the city and adjoining historical sites*, London 1899, pp. 40-108; B. Meyer Plath, A. M. Schneider, *Landmauer von Konstantinopel*, Berlin 1943 pp. 22-95; R. Janin, *Constantinople*, pp. 261-265; C. P. Tsangadas, *The Fortifications and Defense of Constantinople*, New York 1980 (Eastern European Monograph, 61), pp. 7-21; N. Astutay-Effenberger, *Die Landmauer von Konstantinopel. Historisch-topographische und baugeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 2007 (Millennium-Studien, 18), pp. 13-117. Tra i miracoli di salvataggi in mare, *De monaco Nicholao* è ambientato nei pressi nel Mar di Marmara, mentre il *De tribus Christianis* narra di un miracoloso approdo a Costantinopoli: cfr. Anrich, *Agios Nikolaos*, II, p. 416.

<sup>229</sup> Come già sottolineato (*supra*) a datazione della torre costiera al primo ventennio del Duecento da parte degli archeologi che ne hanno studiato i resti si basa su motivazioni di carattere storico. Torri di forma analoga sono testimoniate già a partire dal XII secolo: Duggan, Aygün, *The Medieval and Later Port*, pp. 250-256. In questo senso gli affreschi della camera funeraria potrebbero essere interpretati come una fonte per l'originario aspetto del faro.

<sup>230</sup> Sulla posizione si veda il confronto con la rappresentazione dell'imperatore Costantino, sulla quale si avrà modo di tornare più avanti, avanzata da Patterson Ševčenko. Sembra che l'espressione sia in continuità con una convenzione dell'arte greca ed ellenistica, tra gli altri si veda: cfr. C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino 2006, Cap. VI, in particolare pp. 153-161; C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 49-66. Per le rappresentazioni bizantine si veda: H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 123-174, in particolare pp. 132-140.

sofferenza (fig. III.4.44). Il fatto che la capigliatura non si sia conservata ma che si intraveda il profilo di un velo fa pensare che, nonostante i tratti un po' duri del viso, sia un che si tratti di un personaggio femminile. Dietro al letto è la figura stante di Nicola che si protende leggermente con il busto verso la figura distesa, cui indirizza la sua benedizione. Del santo nimbato vediamo qui per la prima volta vediamo il viso, che si rivolge al fedele con sguardo intenso. Un'ampia stempiatura incornicia una fronte alta e volitiva, segnata da rughe orizzontali, con i grandi occhi sottolineati dall' arcata sopraccigliare decisa e dal naso leggermente camuso. La barba appena ondulata è corta, rotonda e soffice, e circonda il viso fino agli zigomi scoprendo le grandi orecchie appena appuntite, caratteristiche dell'iconografia del santo a partire dalla fine dell'XI secolo. Sullo sfondo si intravede un edificio che colloca il miracolo in un contesto cittadino.

Per queste due scene, inizialmente Corağan Karakaya aveva proposto una lettura da destra verso sinistra: nel primo episodio (quello al centro dell'arco) Nicola sarebbe rappresentato nell'atto di guarire una donna sterile, la quale poi, insieme alla sua famiglia e al figlio nato per il miracoloso intervento del santo, cioè il fanciullo dalla veste rosa, sarebbe rappresentata nell'atto di ringraziare Nicola<sup>231</sup>. Il miracolo, così rappresentato, non trova un corrispettivo puntuale nelle fonti nicolaiane "maggiori" e trarrebbe la sua lontana origine dalla *Vita Nicolai Sionitae*<sup>232</sup>. Nonostante la struttura narrativa e compositiva che vede in successione guarigione e ringraziamento sia comune<sup>233</sup>, a me sembra che il senso di lettura da sinistra verso destra sia più coerente e che le due scene debbano essere interpretate come due episodi distinti<sup>234</sup>. Del resto, una lettura separata dei due episodi è stata suggerita in un secondo momento anche dalla studiosa turca, la quale ha proposto l'identificazione della seconda scena con riferimento alla *Praxis de Tribus Filiabus*<sup>235</sup>, ma non mi sembra che vi siano sufficienti elementi per concordare con questa ipotesi<sup>236</sup>.

---

<sup>231</sup> Corağan Karakaya, *The wall paintings*, p. 92.

<sup>232</sup> Ivi, p. 93.

<sup>233</sup> Per i miracoli di guarigione con analogia bipartizione narrativa: *De Leone* oppure *De Nicolao Claudio*: cfr. Anrich, *Agios Nikolaos*, II, pp. 437-440.

<sup>234</sup> Nella *Vita compilata* sono narrati l'uno dopo l'altro due miracoli di guarigione: il primo operato in favore di un bambino torturato da un male sconosciuto, che viene trascinato da un gruppo di donne al cospetto di Nicola e da questi salvato; ad esso segue la guarigione di una donna che a causa di una possessione demoniaca, era rimasta paralizzata. Cfr. la lezione della *Vita* edita, BHG 1343c: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 210-233.

<sup>235</sup> Corağan Karakaya, *The Burial Chamber*, 292.

<sup>236</sup> Il miracolo che narra dell'intervento di Nicola in favore di un uomo di Myra o di Patara, divenuto indigente e costretto, non potendo pagarne la dote, a spingere le tre belle figlie alla prostituzione, ha un'origine antica nell'agiografia nicolaiana, risale forse già al VI-VII secolo e ha un enorme successo iconografico sia nel mondo bizantino che nel mondo occidentale. La rappresentazione del miracolo solitamente ospita la figura del padre e delle tre figlie addormentati in un interno, mentre Nicola porge un sacchetto di monete attraverso un'apertura o uno schermo: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 86-90. Tra le variazioni significative in questo schema iconografico troviamo il padre sveglio, tormentato dall'angoscia del futuro. In alcuni casi si aggiunge a questa scena la rappresentazione della seconda parte del miracolo, ovvero il padre che riesce a scoprire l'identità del suo benefattore e lo ringrazia,

Il terzo miracolo contenuto in questa sezione della parete si distingue dai due precedenti per la sua ambientazione marina (fig. III.4.49): le onde agitate rese con cerchi concentrici che iniziano senza soluzione di continuità rispetto al contiguo contesto urbano, scendono anche in basso ad occupare il pennacchio dell'arco. La scena mostra, all'interno di una piccola imbarcazione arcuata a remi, Nicola sulla destra, due figure sedute al centro e una terza in piedi a poppa. La figura del santo manca in parte del viso, che era rivolto verso l'alto e con il braccio alzato indica nella stessa direzione. L'attenzione dei due rematori va al gesto della figura stante a poppa, con un braccio piegato al di sopra della spalla, sembra aver appena lanciato qualcosa. Tra le onde del mare sulla sinistra, infatti, si possono forse intuire, tracciate da rapide linee rosse ondulate, delle fiamme. Ciò distingue con sicurezza il miracolo di mare qui rappresentato e permette la sua identificazione con il *Thauma de Arthemide*<sup>237</sup>.

Al di sopra dell'arcata seguente troviamo nuovamente un'articolazione in tre scene narrative, ognuna dedicata ad un singolo miracolo (figg. III.4.50-51). Sulla sinistra un uomo barbato viene tirato per un braccio da Nicola, che gli sta di fronte, stante; in basso emerge la prua di una imbarcazione capovolta sul fondo azzurro del mare. La parte superiore della scena (fig. III.4.52), dove si trovano il volto del santo e gli elementi della restante ambientazione, è andata perduta. In particolare questi ultimi dettagli avrebbero forse potuto dare maggiori indizi per l'identificazione di questo episodio (rispetto a quello quasi identico al di sopra dell'arcata successiva) come il miracolo *De Demetrio*<sup>238</sup>, tra i numerosi interventi di salvataggio da tempeste e naufragi.

---

come a Dečani (1343) o in Occidente nell'Abbazia di Novalesa (1090 ca) e negli affreschi del Sancta Sanctorum in Laterano (1280ca). Nelle primissime rappresentazioni, poi, le figure delle tre figlie non sono presenti, ma è solo il gesto di Nicola verso l'uomo ad essere rappresentato: così dovrebbe accadere nel frammento di trittico del Sinai (sul quale anche: *Infra*) secondo l'interpretazione di Soteriou e Patterson Ševčenko: cfr. Ivi, p.87. In nessuna attestazione iconografica comunque Nicola è mostrato con una sola delle figlie. Ulteriore elemento, nella nostra rappresentazione Nicola non sta porgendo il sacchetto di monete (o monete singole, come nell'icona di Kakopetrià, della metà XIII secolo). Per le varianti qui menzionate e ulteriori approfondimenti: cfr. Ivi, pp. 87-90.

<sup>237</sup> Il miracolo racconta che un gruppo di pellegrini, fattosi ingannare da Artemide, travestita da anziana signora, stava trasportando verso Myra e quindi verso la tomba del santo, un pericoloso olio esplosivo che la divinità pagana avrebbe voluto colpisse il suo rivale. Nicola interviene e esorta pellegrini a gettare repentinamente in mare la fiaschetta con l'olio, la quale esplose mostrando il malefico inganno di Artemide. L'identificazione della scena è stata avanzata da Corağan Karakaya. La studiosa notava che il miracolo è raramente rappresentato nell'arte bizantina ma è attestato nella decorazione del nartece di S. Nicola Orphanos (1318), identificazione non accolta da Patterson Ševčenko: Corağan Karakaya, *The Burial chamber*, pp. 290-291. A Tessalonica la scena vede il gruppo di marinai sull'imbarcazione e Nicola in prima persona prendere in mano la fiaschetta con l'olio pestifero e sollevarla in alto, come nell'atto di scagliarla via. Qui la scena è anche accompagnata dall'iscrizione. A questa attestazione si deve aggiungere anche quella dell'icona agiografica da Bisceglie (cfr. V.4.2), dove la scena è suddivisa in due riquadri, rispettivamente il quarto a sinistra e a destra ai lati del santo. Nella prima scena è rappresentato l'approccio di Artemide alla nave dei pellegrini, nella seconda l'intervento di Nicola, con i marinai che scagliano in acqua l'ampolla, la quale prende fuoco.

<sup>238</sup> Corağan Karakaya, *The Burial chamber*, p. 291: Il miracolo narra che un uomo di Myra, Demetrio, sorpreso da una violenta tempesta in mare e invocato il soccorso del santo, si ritrova improvvisamente al riparo al tepore della propria casa con ancora indosso i vestiti bagnati. Il miracolo *De Demetrio* proposto da Coragan Karakaya per la lettura di questa scena ha un confronto nel ciclo dei SS. Nicola

Al centro dell'arcata è una tavola semicircolare imbandita (fig. III.4.53), su cui è appoggiata una grande coppa dorata con gemme incastonate. Intorno si dispone a semicerchio un gruppo di personaggi: sulla destra seduto su di un trono, il primo – del cui viso vediamo solo la barba – si rivolge in gesto oratorio, ai quattro uomini accomodati intorno alla mensa e alla figura stante di giovane sul lato opposto della tavola. Alle spalle del giovane, la cui figura è appena conservata, il vescovo Nicola, del cui viso rimangono solo lo sguardo tagliente e il naso. Fortunatamente gli elementi essenziali per l'identificazione del miracolo sono tutti conservati: dietro la testa del giovane, leggermente piegata in avanti, si vede il braccio del santo. Si tratta senza ombra di dubbio della rappresentazione del *Thauma de Basilio*<sup>239</sup>, la storia del fanciullo rapito dai Saraceni e divenuto coppiere dell'emiro rappresentato qui mentre Nicola, il giorno della sua festa, lo trae a sé – lo prende per i capelli – e poi lo riporta a casa dalla sua famiglia<sup>240</sup>. La scena è vicina per composizione alla prima delle due dedicate a questo miracolo nell'Icona agiografica del Sinai (entro il XII secolo)<sup>241</sup>, a quella degli affreschi della Cripta dell'Annunziata di Minuto (ultimo quarto del XII secolo)<sup>242</sup>.

La terza scena mostra un gruppo di uomini a sinistra, una figura maschile e giovanile seminuda, che veste solo un perizoma bianco, che si avvicina leggermente piegato in avanti alla figura del vescovo Nicola in piedi sulla destra (fig. III.4.54). Pur nella sua essenzialità, l'identificazione con la Guarigione di un indemoniato<sup>243</sup> appare piuttosto convincente.

Le ultime due sezioni della parete settentrionale sono di minore larghezza ed ospitano solo due scene ciascuna. Nella prima sulla destra, come anticipato, una figura maschile si trova sotto ad una nave rovesciata ed è, come nella analoga scena precedente, tirata su per il braccio da Nicola, che si trova in piedi alla sua destra (fig. III.4.55). Qui l'imbarcazione è ribaltata al di sopra della figura, così che il braccio del naufrago si allunga oltre la poppa della nave e la mano di Nicola che lo afferra senza sforzo appare forse un po' troppo distanziata.

---

e Pantaleimon di Bojana (1259). A Bojana non solo l'iscrizione ma anche l'ambientazione permette di identificare l'episodio. Demetrio infatti è rappresentato mentre in un balzo esce dalla sua abitazione, gridando al miracolo appena avvenuto: *Infra*, p.

<sup>239</sup> Già Corağan Karakaya, *The Burial chamber*, p. 292.

<sup>240</sup> Il racconto, tra i primi operati dopo la morte dal santo, ha ampio spazio nei *Thaumata Tria*, nella *Vita acephala* e nell'*Encomium Neophyti*. cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, p. 41; Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 143-144. Le varianti nel racconto con possibili riscontri iconografici mi sembra riguardino in particolar modo la seconda parte della storia, l'incontro con i genitori. Non facilitano quindi l'identificazione della fonte. Su questo aspetto del ciclo si avrà modo di tornare.

<sup>241</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 143-144; Ead., *Artista bizantino, Icona agiografica di san Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 207-208, no. II.6.

<sup>242</sup> Cfr. V.3.6.

<sup>243</sup> Corağan Karakaya, *The Burial Chamber*, p. 292. L'episodio conosce una fortuna limitata nei cicli nicolaiani:

Un confronto può essere avanzato con la rappresentazione della guarigione dell'indemoniato operata dal martire Eustazio nell'*epistilion* del Monte Sinai (fine XII secolo): cfr. N. Patterson Ševčenko, *The posthumous miracles of St. Eustration on a Sinai Templon Beam*, in *Byzantine religious culture. Studies in honour of Alice-Mary Talbot*, edited by D. Sullivan, Leiden 2012 (The medieval Mediterranean, 92), pp. 267-287.

In alto, al di fuori dell'anta di una porta di colore rosa, un uomo è in piedi dinanzi ad altri due e tutti e tre sono forse in conversazione; infatti non sembrano infatti osservare la scena ai loro piedi, ma non è chiaro se questo avvenga a causa della maldestra resa spaziale o piuttosto, ipotesi preferibile, perché si tratta di un elemento complementare alla narrazione. Nel *Thauma de Demetrio* infatti un ruolo centrale nel racconto è occupato dalla scoperta di Demetrio da parte dei suoi vicini di casa, fino a quel momento convinti della dipartita dell'uomo, che invece compare vivo e vegeto dinanzi ai loro occhi<sup>244</sup>.

La seconda metà dell'arcata ospita uno degli episodi più noti dell'*imagerie* nicolaiana nel mondo bizantino, il primo episodio della *Praxis de Stratelatis*<sup>245</sup>(fig. fig. III.4.57.). All'estrema sinistra in alto una figura di dimensioni minori fa leva su una gamba, piegata in avanti, ha il busto in torsione e le braccia piegate, ed è rappresentato mentre carica con colpire con una spada, andata perduta assieme alle mani che la impugnavano. La prima figura che segue ha le braccia dietro la schiena, è tesa verso destra e guarda davanti a sé. Accanto, sulla destra c'è un altro uomo in ginocchio, piegato, con il collo teso ben in evidenza. La sua testa è perduta, ma non per il mancato intervento del santo. Davanti a questo gruppo, infatti dopo una lacuna in basso, in corrispondenza della quale dobbiamo necessariamente pensare trovasse posto il terzo dei condannati, compare la figura stante di Nicola, forse in gesto oratorio. Da notare che la figura del vescovo è qui sproporzionatamente grande, non solo gerarchicamente, rispetto alle figure dei condannati e del boia dinanzi a lui, ma anche rispetto alla sua stessa immagine negli altri riquadri narrativi, che misura all'incirca la metà in altezza. Qui i suoi piedi arrivano quasi al limite del pennacchio al lato dell'arcata e la testa e il nimbo, frammentari, arrivavano a toccare la bordura rossa che delimita la scena in alto. I tre cittadini di Myra condannati ingiustamente, (o meglio i due conservati) sono vestiti, come consuetudine<sup>246</sup>, consueta è anche la posizione del boia alle loro spalle<sup>247</sup>. Infrequente è invece la posizione del santo davanti al gruppo piuttosto che alle spalle del boia; in questo modo il santo non blocca la spada impugnata dal boia, ma lo ferma con il semplice gesto della mano<sup>248</sup>.

Nella arcata che segue Corağan Karakaya ha riconosciuto altri due episodi della *Praxis de Stratelatis* (figg. III.4.58-59), la cui narrazione prosegue con certezza nella parete dirimpetto. Sulla destra (fig. III.4.60) un uomo barbato seduto forse all'interno di un portico – l'arco a tutto

---

<sup>244</sup> Si veda tra le altre la versione contenuta nel Sinassario del gruppo "M" datato tra IX e X secolo, e forse basato sulla *Vita per Metaphrasten*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 205-209.

<sup>245</sup> Per la trattazione dei singoli episodi e delle loro variazioni: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-129.

<sup>246</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 106

<sup>247</sup> Ivi, p. 107

<sup>248</sup> Ivi, p.108. L'unico altro caso a me noto di questa posizione assunta dal santo all'interno della rappresentazione è la precoce attestazione del miracolo nella chiesa di S. Maria de Olearia a Capo d'Orso, Maiori (SA), 1110 ca, si veda (V.3.1).

sesto che contiene la figura va inteso come parte dell'edificio, semplificato scenario architettonico, alle spalle – si rivolge verso destra in dialogo con le figure stanti che gli si avvicinano. Il più prossimo non è però il vescovo Nicola, ma un'altra figura che sta porgendo all'uomo uno scrigno dorato. Questa figura dunque ha un ruolo centrale quindi nell'azione, sottolineato anche dal punto di vista compositivo ed è inoltre nimbata, equiparata a tutti gli effetti al santo dedicatario del ciclo. Barba e capelli sono lunghi e bianchi, porta una tunica blu con i polsini bordati da un ricamo rosso e dorato e un mantello rosso<sup>249</sup>. La scena sembra riferirsi ad uno dei numerosi miracoli di Nicola che riguardano la sfera della carità<sup>250</sup>, ma in nessuno di quelli di cui si conoscono attestazioni iconografiche questi è accompagnato o meglio, addirittura preceduto e sostituito, nell'azione da un altro personaggio sacro<sup>251</sup>.

Sulla seconda metà della parete (fig. III.4.61), la lacunosa scena che dà seguito al ciclo non è meno problematica per identificazione. Di questa è possibile affermare solo che si tratti di un'apparizione notturna del santo. Sullo sfondo di una quinta architettonica orizzontale, infatti, è il vescovo stante al centro della scena; alle sue spalle è una figura maschile barbata: davanti a Nicola si vede invece il profilo di un cuscino su cui poggia una testa aureolata. La dimensione della lacuna e l'altezza della scena lasciano pensare che la figura perduta fosse in posizione distesa. L'associazione di questi frammenti e l'apparizione all'apparizione di san Nicola a Costantino, il quale, nella sua dignità imperiale, non di rado si distingue, distinto dal prefetto Ablavio anche per il nimbo, rimane l'unica possibile tra i miracoli con attestazioni iconografiche.

Anche in questo caso, però, non posso concordare con Corağan Karakaya circa la l'identificazione della prima scena come l'apparizione ad Ablavio. Pur essendo rappresentato in alcuni casi sveglio e seduto<sup>252</sup>, l'uomo si troverebbe in ogni caso sorpreso dal santo nel proprio letto. Ancora più incongruente è la presenza del misterioso co-protagonista del miracolo che tiene in mano uno scrigno dorato. L'osservazione del ciclo pittorico sulla restante parete lunga, quella meridionale, mostra che un altro era lo spazio destinato a queste due centrali – sia da un punto di vista della successione degli avvenimenti che, soprattutto ideologicamente – apparizioni del santo.

Ritengo che in questa sezione di parete sia illustrato, in due episodi, un miracolo, noto nelle fonti ma sconosciuto nell'iconografia, il *Thauma de Petro Scholario* (figg. III.4.59-61)<sup>253</sup>. Esso

---

<sup>249</sup> Più che di un apostolo potrebbe forse trattarsi di un profeta, forse ricordato per la sua carità, Elia (?).

<sup>250</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 420-424.

<sup>251</sup> L'unico altro miracolo in cui Nicola non è solo è il *De Thesaurio imperatorio* in cui il co-protagonista è san Giovanni Battista, la cui iconografia evidentemente non può essere avvicinata a quella della figura nimbata rappresentata.

<sup>252</sup> Tra le più celebri attestazioni di questa variante iconografica si veda l'icona di Santa Caterina al Monte Sinai della fine del XII secolo, già citata.

<sup>253</sup> Il miracolo oltre che da una circolazione autonoma è noto nella sua forma più estesa nell'*Encomium Methodii* e, più sinteticamente, nella *Vita Acephala*: Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 402-406.

è solitamente inserito nel gruppo dei miracoli di salvataggio riguardante devoti rapiti dai pirati, che circolano a partire dall'VIII-IX secolo. In questo caso il protagonista Pietro, una guardia a cavallo dell'imperatore, procrastinava il voto fatto di divenire monaco. A seguito di una sconfitta militare si trova imprigionato a Samarra e si rivolge a Nicola, chiedendo il riscatto per la sua libertà, ricordando il suo intervento in favore dei tre generali della *Praxis de Stratelatis*. Nicola però, pur intercedendo per lui presso Cristo, non riesce a far breccia, essendo il Signore restio verso il generale a causa della sua indolenza. A questo punto Pietro si dispera, non conoscendo nessuno più vicino a Cristo di Nicola ma il santo immagina subito una soluzione alternativa: ed è qui che la storia appare di estremo interesse per la decodificazione della nostra scena. Nicola infatti realizza che ci sia qualcuno più vicino di lui a Cristo, il sacerdote del Tempio di Gerusalemme, Simeone, e ne invoca l'intervento. Allora Pietro supplica il venerando Simeone e questi gli concede la libertà a patto che la guardia rispetti la sua promessa e vada a Roma presso il papa per ricevere l'ordinazione monastica. San Nicola a questo punto appare al papa in persona in una visione notturna e gli preannuncia che un uomo di nome Pietro si sarebbe presentato a lui per esaudire il voto<sup>254</sup>. Nella seconda parte del miracolo, poi, la grazia ricevuta fa sì che Pietro di nuovo abbia il desiderio di riprendere una vita devota e tornare a studiare per farsi monaco, crucciato però per il timore che il papa di Roma possa non accogliere la sua richiesta. A questo punto interviene in prima persona Nicola, il quale di notte appare al papa in sogno e lo persuade ad accogliere la richiesta di Pietro, accordandogli la grazia: è lui l'uomo che vediamo nella scena a destra alle spalle del vescovo. Non solo la presenza di un co-protagonista, l'anziano sacerdote Simeone, la cui iconografia ben può accordarsi con quella della scena dipinta, ma anche l'apparizione di Nicola ad un dormiente – struttura compositiva derivante dalla *Praxis de Stratelatis* – e il nimbo che circonda il capo di quest'ultimo ritengo essere elementi sufficienti a sostegno dell'ipotesi identificativa qui avanzata.

Nell'arcata al di sopra dell'ingresso est trovava sicuramente posto un'altra rappresentazione nicolaiana: nello spazio al di sopra dell'arco a destra infatti, su di uno sfondo diviso in due fasce orizzontali (verde in basso e blu in alto) vediamo una slanciata colonna sormontata da un capitello corinzio (fig.III.4.62-63). Si tratta di un elemento non ha confronti con i motivi decorativi di riempimento presenti nel resto del ciclo pittorico. Inoltre nell'angolo opposto, quello sinistro, nella macchia rossa dall'andamento curvo esiste la possibilità che si potesse un tempo stagliare la spalla del nostro vescovo. Considerando anche la bordura conservata in alto, lo spazio sarebbe stato sufficiente per una composizione abbreviata del miracolo della Distruzione degli idoli.

---

<sup>254</sup> Encomium Methodii, 47-59; in Anrich, *Aghios Nikolaos*, I, pp. 174-181; trad. it. in Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 99-107; Per una sintesi in lingua italiana: Bacci, *San Nicola*, pp. 130-131.



Passando alla parete sud, va ricordato che al di sopra delle arcate della bifora dell'ingresso sud la narrazione nicolaiana si interrompeva. Essa proseguiva più avanti sopra le due arcate degli arcosoli. In questa sezione, nonostante la discontinuità della superficie pittorica e le lacune di grandi dimensioni, l'identificazione delle singole scene risulta complessivamente abbastanza chiara (figg. III.4.59-60).

Sopra il primo arcosolio da est, in alto a sinistra, tre uomini sono seduti all'interno di un edificio con arcate, sostenute da esili colonne. Il primo sulla sinistra è giovane e imberbe; il secondo maturo e barbato e il terzo sulla destra è anziano con barba e capelli bianchi. I primi due indossano una veste rosso scuro, il terzo una bianca. A destra un uomo si avvicina dialogando al gruppo dei tre, le cui reazioni diverse si leggono nei gesti variati e nella direzione degli sguardi (figg. III.4.66-67). L'identificazione dei protagonisti nei tre generali della *Praxis de Stratelatis* non pone particolari problemi<sup>255</sup>; l'ambiente in cui sono collocati, però, non trova confronti nelle convenzionali rappresentazioni iconografiche della prigione in cui questi si trovano confinati quando chiedono l'intervento di Nicola. Forse la prigione vera e propria è l'edificio che si trova alle spalle dell'interlocutore esterno al gruppo: lì infatti, si nota una costruzione a blocchetti, probabilmente una torre. Inoltre, in basso si conservano i piedi del più anziano dei tre, che sembrano liberi da catene, spesso presenti nell'iconografia dell'episodio<sup>256</sup>. Complessivamente mi sembra che qui si trovi una inedita rappresentazione dell'episodio, in cui i generali vengono avvertiti della loro imminente esecuzione<sup>257</sup>.

Il centro della parete al di sopra dell'arcata è occupato da una lacuna di grandi dimensioni. Sulla sinistra si conserva invece una scena frammentaria: sono visibili infatti il nimbo di Nicola, la sua mano e parte del braccio nel gesto dell'allocuzione, un letto e un fondale architettonico (fig. III.4.68). Il dubbio su quale delle due apparizioni notturne narrate nella *Praxis de Stratelatis* essa sia (se quella al cospetto del corrotto prefetto Ablavio o dell'imperatore Costantino), può essere risolta in favore della seconda. Anche se la figura distesa non è conservata e non se ne può intravedere nessun attributo regale (nimbo o corona), la foggia del catafalco, di cui in basso si vede un piede, riccamente ornato di gemme, appare comunque più adatta alla camera dell'imperatore che non a quella del prefetto. A pochi centimetri dalla spalla di Nicola

---

<sup>255</sup> Corağan Karakaya, *The Burial chamber*, p. 290.

<sup>256</sup> Nonostante la descrizione delle catene che imprigionano i tre generali appaia solamente nelle fonti più tarde, in particolare a partire dal XIII secolo, le rappresentazioni attestano dal principio questo elemento: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 110-111. Tra le più antiche rappresentazioni della scena si possono indicare quelle che si trovano per esempio, nel frammento di trittico del Sinai sopra menzionato e nella chiesa di San Nicola tou Kaznites di Kastoria (fine del XII secolo).

<sup>257</sup> Il confronto più vicino si trova nel ciclo di Kastania (secondo quarto del XIII secolo) dove la guardia è rappresentata sulla destra e i tre generali sono seduti e incatenati all'interno della prigione, uno spazio che sembra l'interno di una torre. Patterson Ševčenko ha invece sottolineato che, di questa parte del racconto, solamente la prigionia dei tre trova un riscontro iconografico nei cicli nicolaiani. Ciò nonostante che nel volume sia edita una fotografia in bianco e nero della scena di Kastania sopra citata: cfr. *Ivi*, p. 111; fig. 7.7, p. 200.

si vede la bordatura rossa che separava verticalmente questa scena dalla precedente. L'osservazione dell'ampiezza della lacuna e della larghezza dell'Apparizione di Nicola all'imperatore fa pensare che ci fosse sufficiente spazio solo per una terza scena tra le due descritte. Un'ipotesi plausibile, ma non conclusiva, è che qui trovasse posto la seconda apparizione di Nicola, quella al prefetto Ablavio. Nel racconto della *Praxis* però l'ordine scelto per i due episodi è invertito<sup>258</sup>. In tal modo l'apparizione (ad evidenza) di minore rilevanza nell'economia del miracolo si troverebbe al centro dell'arcata, in posizione privilegiata. Pertanto questi due indizi elementi aprono il dubbio circa una possibile presenza qui, piuttosto che di questa seconda apparizione, della scena dei tre generali incarcerati<sup>259</sup>. Seguono nella sezione di parete adiacente sopra l'arcosolio due scene speculari (figg. III.4.69-71), ma è del tutto perduta la metà superiore delle figure. Sulla sinistra comunque un personaggio seduto su una *sella curulis*, con alle spalle almeno due figure, di cui si vedono i volti frammentari (fig. III.4.70). Di fronte al personaggio assiso ci sono tre figure stanti, le cui vesti sono rispettivamente bianca con il bordo decorato con un motivo *cachemir* su sfondo giallo oro, rossa con un bordo azzurro; rossa con il bordo con gemme su fondo oro. Della prima figura anziana è rimasto un labile frammento del volto. Solo un breve spazio separa queste tre figure dalla loro riproposizione (evidentemente con orientamento invertito), seguono infatti nello stesso ordine a partire però da sinistra, una veste chiara con bordo dorato, due vesti di colore rosso l'una con il bordo azzurro e l'altra con il bordo gemmato. È evidente che si tratta degli stessi tre generali, rispettivamente al cospetto dell'imperatore, a sinistra, e poi davanti a san Nicola a destra, in atto di ringraziamento. Dell'immagine del santo quasi nulla è rimasto, solo il fianco cattedra marmorea (fig. III.4.71)<sup>260</sup>.

Prima proporre alcune necessarie riflessioni sul ciclo appena presentato dei miracoli di Nicola, mi sembra opportuno premettere alcune osservazioni generali circa lo stile e la datazione delle pitture. L'organizzazione della decorazione rispetto allo spazio disponibile, in particolare l'uso piuttosto libero (in qualche caso non del tutto riuscito) della bordura rossa – la quale si trova a delimitare sia i riquadri contenenti figure isolate di santi che rappresentazioni narrative – e del conseguente uso di motivi di riempimento, genera un rapporto ambivalente con lo spazio architettonico e ricorda il sistema, altrettanto libero, che contrassegna i cicli della prima metà

---

<sup>258</sup> Solo nella Βίος ἐν συντόμῳ le due apparizioni sono simultanee: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 281; Ivi, p. 122.

<sup>259</sup> Non è possibile chiarire in via definitiva se il minor numero di rappresentazioni dell'Apparizione di Nicola ad Ablavio rispetto a quelle dell'Apparizione a Costantino all'interno dei cicli bizantini di Patterson Ševčenko sia da attribuirsi unicamente allo stato frammentario delle decorazioni piuttosto che ad una effettiva possibilità che la sola Apparizione all'imperatore costituisse elemento sufficiente alla narrazione per immagini, come (in via del tutto ipotetica) potrebbe essere qui a Myra: cfr. Ivi, pp. 115-116, pp. 120-121.

<sup>260</sup> Per queste due scene del ciclo, già individuate in: Karakaya, *The burial chamber*, pp. 293-294

e della seconda metà del secolo XII, quelli del gruppo di chiese cosiddette “a quattro colonne” nella valle di Göreme in Cappadocia<sup>261</sup> e alcuni esempi della Grecia centrale, come quelli di Hagios Strategos, e della chiesa di Episkopi nel Mani<sup>262</sup>.

Il rapporto tra le figure iconiche e le rappresentazioni narrative trova significativi confronti in alcuni monumenti di piena età comnena nella penisola greca e nelle isole oltre che nella limitrofa isola di Cipro. Nonostante alcune delle tangenze iconografiche sopra menzionate, infatti, l'orientamento stilistico del ciclo di Myra spinge ad accettare solo parzialmente il confronto con la pittura cipriota del principio del XII secolo, aggiornata sulle novità costantinopolitane, invocato da Nilay Karakaya, che menzionava gli affreschi della Panaghia Phorbotissa tou Asinou (1108)<sup>263</sup>.

Ad eccezione della figura di Nicola, nelle scene narrative i corpi allungati appaiono, seppure colti in movimenti espressivi, senza vigore o peso, le vesti coprono come ritagli geometrici la volumetria inconsistente dei corpi o ricadono in pieghe dritte. Particolarmente ascetiche le figure dei santi nei due arcosoli meridionali: i volti ben delineati nei loro caratteri individuali poggiano su lunghe tuniche con *omophoria* quasi senza corpo; la consistenza anatomica è suggerita soltanto in qualche caso dalla curva delle ginocchia, da cui si dipartono le pieghe in basso. Un'affinità con le pitture di Asinou si riscontra in alcuni dettagli delle architetture degli sfondi, in particolare nelle due scene della Dormizione della Vergine, anche per la coincidenza delle figure femminili all'interno. Inoltre, alcune figure di anonimi santi martiri rispondono alla stessa temperie stilistica (comune anche alle pitture della Panaghia tis Amasgou nel villaggio di Monagri, provincia di Limassol, metà XII secolo), per la resa delle capigliature e delle vesti. La costruzione dei volumi, in particolare nei volti, seppure in alcuni casi ben concepita è a Myra più compendiaria, si serve di accostamenti di appena due o tre campiture piatte di colore<sup>264</sup>. Su queste, nelle figure di maggiore qualità, una raffinata linea calligrafica di colore bruno-rossastro disegna occhi grandi espressivi e mobili, piccoli nasi e bocche carnose e variate.

Si nota inoltre un'attenzione all'espressione degli affetti in particolare nei volti degli Apostoli della *Koimesis*, dove rapide linee descrivono rughe di espressione e brevi pennellate bianche bagnano i visi di lacrime<sup>265</sup>.

Complessivamente, si deve notare una mancanza di omogeneità dal punto di vista qualitativo: mentre le figure dei santi eretti nei due arcosoli e le scene narrative nel registro che corre

---

<sup>261</sup> Epstein, *The fresco decoration*, p. 28.

<sup>262</sup> Skawran, *The development*, pp. 173-174.

<sup>263</sup> Karakaya, *Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi*, p. 99; Ead., *The Burial Chamber*, p. 295.

<sup>264</sup> Una valutazione dell'esito di questi caratteri è in parte naturalmente dalla caduta di eventuali finiture a secco, la cui consistenza originaria non è ricostruibile.

<sup>265</sup> I 'moti dell'animo' di questo gruppo possono essere avvicinati a quelli degli Apostoli della stessa scena nella già menzionata Panaghia tou Akarou a Lagoudera, della fine del secolo XII cfr. Corağan Karakaya, *The burial chamber*, p. 288.

sopra agli archi mostrano una maggiore qualità, molte figure di martiri della parete settentrionale, come pure, su questo lato, il gruppo enigmatico con l'Andata al Calvario, rivelano goffaggine nella resa volumetrica e una linea che appesantisce e quasi blocca le figure. In rapporto a una possibile definizione della cronologia degli interventi nella cappella funeraria, si devono menzionare nuovamente gli ambienti a destinazione funeraria nel cortile della basilica, tra cui l'arcosolio, di cui era un tempo leggibile l'iscrizione dedicatoria datata all'anno 1118, con i nomi di due personaggi: Costantino cartulario e suo figlio Leone cartofilace<sup>266</sup>. La rappresentazione dell'*Anastasis* è ormai un'ombra sbiadita ma l'osservazione di quanto resta e il confronto con la documentazione fotografica storica mostrano, nell'impostazione e nelle proporzioni delle figure umane, nell'uso della linea e in alcuni dei volti, significative vicinanze con il ciclo della camera funeraria sud.

Questa prossimità non fornisce certo un'ancora sufficiente per una proposta di datazione *ad annum* del ciclo, ma sembra potersi comunque considerare una significativa "spia", non solo dell'eventuale disponibilità di una maestranza di artisti, ma soprattutto della disponibilità in loco e dell'interesse di finanziatori laici, come i due non altrimenti noti Leone e Costantino<sup>267</sup>. In una prospettiva di valutazione ideologica del significato di un intervento importante come quello testimoniato dalla camera funeraria sud e dalla sua decorazione non è possibile ignorare l'attuale difficoltà di interpretare il contesto storico-politico tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. Al principio del XII secolo infatti, erano già occorsi non solo il celebre trafugamento dei marinai baresi, avvenuto nell'ambito della politica di legittimazione della dinastia normanna, ma anche la più misteriosa traslazione delle reliquie a Venezia<sup>268</sup>.

La città di Myra, che le *Traslaciones* baresi dipingono deserta e covo di pericolose *enclaves* di turchi selgiuchidi – con toni certamente non privi di enfasi atta a giustificare l'altrimenti indebita appropriazione delle reliquie di Nicola, ma in parte forse anche fededegni – a quel tempo era stata abbandonata ben due volte dalla preziosa protezione del santo.

Ma non tutte le versioni del racconto della traslazione pongono uguale accento sull'abbandono di del santo; all'accorato appello dei monaci custodi delle reliquie e dei cittadini di Myra al santo al momento della sua dipartita, nella versione greca redatta da Stefano italo-greco, il santo risponde che non li avrebbe lasciati, così come pure in un canone anonimo si legge “

---

<sup>266</sup> Per la quale si veda *supra*.

<sup>267</sup> In questa sede sfortunatamente non è possibile arricchire il contesto di committenza e orientamenti stilistici alla luce delle pitture emerse negli ambienti su questo stesso lato occidentale della corte. Di questi ulteriori interventi pittorici la cui esistenza si evince dalla menzione nei rapporti annuali di scavo, non infatti disponibile alcuna documentazione fotografica o notizia critica circoscritta che ne permetta una valutazione.

<sup>268</sup> Una menzione del ciclo di Myra nell'ambito del contesto del culto del santo anche in: P. Penelope Mougoyianni, *Confrontation and interchange between Byzantines and Normans in Southern Italy. The cases of St Nicholas of Myra and St Nicholas the Pilgrim at the end of 11th century*, in *Byzantium in dialogue with the Mediterranean*, edited by Daniëlle Sloopjes, Mariëtte Verhoeven, Leiden ; Boston 2019, pp. 109-141, in particolare p. 112.

Non vi abbandono, figli, | anche se mi allontanano per volontà del Creatore; | mi prendo cura infatti del mio gregge| e non smetterò di liberarlo da ogni pericolo e afflizione”<sup>269</sup>

Non può essere sottovalutato, però, che tra il 1087 e il 1107, tra le due romanzesche incursioni italiane nel santuario di Myra, l’interesse politico-militare verso questa area della costa meridionale dell’Anatolia era stato rivendicato da parte della fragile dinastia comnena. Alessio I Comeno (1081-1118) riconquista Adalia nel 1099, e soprattutto al suo successore Giovanni II (1118-1143) si deve una politica di consolidamento del controllo delle coste<sup>270</sup>. Il conseguente periodo di relativa stabilità, con pochi riscontri nelle fonti, si può ipoteticamente relazionare anche alla città di Myra e al suo scalo portuale<sup>271</sup>.

Da un punto di vista della cronologia dell’intervento decorativo, la selezione delle scene della vita di Nicola è stata giudicata da Corağan Karakaya significativa; a suo parere, il confronto con i cicli pittorici catalogati da Patterson Ševčenko permetterebbe di suggerire una datazione alta, entro il XII secolo. Spunti in questa direzione sono sicuramente da valutare, ma non ritengo possano essere considerati un dato sicuro. Ciò che invece emerge in modo chiaro e distinto è la selezione dei miracoli raffigurati, che rivela un carattere autonomo e forse anche autoctono del ciclo pittorico.

Infatti, già una prima osservazione sulla selezione operata a Myra porta a mettere in evidenza che tra i miracoli di significativa occorrenza nel mondo bizantino, sono qui presenti solamente la *Praxis de Stratelatis*, il *Thauma de Basilio* e i due miracoli di salvataggio in mare.

Anche se con qualche significativa variante, della *Praxis de Stratelatis* dovevano essere presenti nella camera sud almeno cinque scene, se non addirittura sei<sup>272</sup>: in assoluto il massimo dell’estensione raggiunta dalle rappresentazioni di questo miracolo<sup>273</sup>. Il *Thauma de Basilio* trova invece confronto solo nella prima delle scene dell'icona agiografica del Sinai (fine XII secolo), dove però al miracolo è dedicato anche un secondo riquadro<sup>274</sup>. Per quanto riguarda il terzo gruppo è difficilmente valutabile il loro peso quantitativo nei cicli bizantini, anche se qui spicca comunque la presenza (probabile) dei relativamente rari *Thauma de*

---

<sup>269</sup> Grottaferrata, Biblioteca Statale del Monastero di Grottaferrata, Cryptense B. β. IV (gr. 276), ff. 122v-128r, edito in *Analecta Hymnica Graecae*, IV, pp. 190-195; F. Potenza, *Un antico inno per la traslazione a Bari delle reliquie di San Nicola*, in « Νέα Πύλη », 14 (2017), pp. 185-273, in particolare pp. 219-220.

<sup>270</sup> Peschlow, *Materialen*, pp. 209-211; Akyürek, *Myra: The Metropolis*, p. 48.

<sup>271</sup> Sulla questione della vitalità di Andriake e dell’esistenza di un nuovo scalo portuale si veda: *Supra*, pp.

<sup>272</sup> *Supra*.

<sup>273</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 104-129.

<sup>274</sup> A Bojana è rappresentato solo il secondo degli episodi: Basilio è ricondotto dai genitori, veste un copricapo curioso, forse allusivo alle nuovi vesti arabe che il fanciullo era stato abituato ad indossare e ha la coppa in mano. Cfr. Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 143-148. Anche nell'icona agiografica di san Nicola dalla chiesa di Kakopetrià, oggi a Nicosia, è rappresentata solo la seconda delle scene, il ricongiungimento tra Basilio e i suoi genitori. Questi sono rappresentati dietro ad una tavola imbandita del tutto simile e anzi, al centro tra due calici è proprio la grande coppa che si riferisce agli eventi precedenti: cfr. Eliades, *L'icona grande di San Nicola*, pp. 90-97.

*Artemide e De Demetrio*<sup>275</sup>. Assolutamente un *unicum* (e di estremo interesse) è la presenza del *Thauma de Petro Scholario*, un *unicum* assoluto nelle rappresentazioni della vita di san Nicola nel Mediterraneo.

Un dato di sicuro interesse è costituito dal rapporto qui istituito tra le rappresentazioni cristologiche, divise tra il registro inferiore e la volta, e le storie nicolaiane collocate in posizione mediana. Le pareti di fondo degli arcosoli del lato settentrionale potrebbero essere state scelte, data la loro ampiezza, per conferire il giusto respiro alla narrazione evangelica, derogando ad un principio gerarchico della rappresentazione. Una simile peculiarità nella distribuzione era stata notata già da Patterson Ševčenko in relazione ai cicli della chiesa di S. Nicola di Kastania (fine XII secolo) e di Klenia (ultimo quarto del XIII secolo)<sup>276</sup>; in entrambi i casi, il ciclo nicolaiano corre sulla volta di un ambiente con copertura a botte, proprio come nella camera funeraria sud.

La scelta di posizionare i cicli della vita del santo in corrispondenza dell'innesto di una volta a botte ricorre nei monumenti schedati da Patterson Ševčenko databili entro il XIV secolo<sup>277</sup>. Una possibile deduzione è che questa ricorrenza abbia proprio nel ciclo pittorico di Myra la sua ragione d'origine. Osservando la perduta volta è chiaro che, immaginando la rappresentazione dell'Ascensione cui forse si deve aggiungere anche quella della Pentecoste, nella seconda metà della volta sarebbe rimasto disponibile sufficiente spazio per ulteriori scene, oltre a quelle descritte nel registro mediano sopra (le sedici frammentarie – più due sicuramente collocate rispettivamente al centro dell'arcata al di sopra del sarcofago e nella lunetta al di sopra dell'ingresso dal quadriportico – per un totale di diciotto scene).

L'organizzazione di questa sezione della volta avrebbe potuto prevedere due registri sovrapposti, con episodi orientati specularmente<sup>278</sup>. Infatti rispetto alla selezione delle scene che emerge dal quadro tracciato per il mondo bizantino da Patterson Ševčenko, saltano all'occhio assenze rilevanti. In particolare, in relazione ai cicli pittorici di analoga e documentata entità, databili entro la prima metà del XIII secolo<sup>279</sup>, spicca l'assenza di una scena dedicata alla nascita, e di quelle relative all'educazione del santo, come pure e una o più scene dedicate alla consacrazione di Nicola a diacono e a vescovo, nonché la sua morte del santo<sup>280</sup>. Tuttavia non solo definire il numero totale sarebbe azzardato, dato che i singoli

---

<sup>275</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 114.

<sup>276</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 160.

<sup>277</sup> Cfr. anche: IV.2.4; IV.2.5.

<sup>278</sup> Cfr. IV.2.5.

<sup>279</sup> Ad esempio nel ciclo pittorico mal conservato di Kastania nella Grecia continentale. Un discorso a parte riguarda il ciclo della chiesa di Agios Nikolaos tou Kasnitzi.

<sup>280</sup> Prima ancora della grande icona agiografica del monastero di S. Caterina al Sinai datata entro la fine del XII secolo, dove sono attestate tutti gli episodi mancanti a Myra citati, appare significativo notare la presenza di entrambe le scene di consacrazione nell'anta laterale del trittico del Sinai datato entro l'XI secolo: cfr. Patterson Ševčenko, *The Life*, 29.

episodi occupano aree abbastanza disomogenee, ma la stessa presenza di scene narrative nicolaiane in questa sezione risulterebbe eccezionalmente anomala anche nel quadro, alquanto curioso, dell'inversione gerarchica. Già in questa prima fase di analisi una tale autonomia fa emergere il sospetto che, nonostante la sua posizione nell'economia del culto nicolaiano e la datazione alta, il ciclo agiografico della camera funeraria sud non abbia mai costituito un vero modello di riferimento per gli altri, numerosi, dedicati al santo nel mondo bizantino.

È possibile infatti che il santuario di Myra riproponga una versione locale di lunga tradizione, forse mediata da una fonte contenente caratteri che non passano nelle versioni più internazionali (e forse anche più ufficiali) dell'iconografia di Nicola<sup>281</sup>. Nel momento delicato, per il santuario di Myra, che segue la traslazione delle reliquie da parte dei marinai baresi, non sembra irragionevole pensare che si sia voluta porre una rinnovata attenzione proprio a questi caratteri "locali". E, in questo contesto, mi sembra che possano essere interpretate alcune scelte che riguardano sia il ciclo narrativo che il programma iconografico più in generale. In questa prospettiva non può essere sottovalutata la presenza di tre miracoli di guarigione – tutti per altro, se l'identificazione da noi suggerita sopra risultasse corretta – ambientati nella città del santo<sup>282</sup> e quindi legati al santuario e ad un aspetto delle attività taumaturgiche di Nicola, non altrimenti testimoniate nelle immagini del santo fuori dalla sua regione natale.

In secondo luogo, va ricordato che abbiamo tenuto in sospeso un'ipotesi circa il ruolo il primo arcosolio sul lato meridionale con la rappresentazione di santi monaci ed eremiti (figg. III.4.38-40). Come già detto, questo ad evidenza compete per impianto e dimensioni con quello adiacente, destinato ad accogliere il sarcofago del nostro santo vescovo e la sua attività miracolosa<sup>283</sup>. In analogia con quest'ultimo, e in particolare in riferimento al rapporto esistente tra la sua destinazione e le scelte iconografiche, è necessario da una parte, escludere che il dedicatario sia da rintracciarsi tra i santi ritratti – nessuno dei quali anche in questo caso ha un ruolo gerarchicamente rilevante – dall'altra, che con quelli ritratti egli dovesse condividere l'appartenenza ad una "classe".

In altre parole, se san Nicola condivide con i santi ritratti intorno al suo sarcofago la dignità episcopale (figg. III.4.41-42) appare naturale ritenere che ad essere celebrato nell'adiacente

---

Tra le attestazioni nella pittura monumentale nella Grecia continentale il ciclo ancora oggi mai oggetto di studio della chiesa di S. Nicola a Kastania conta la Nascita e i due episodi di consacrazione tra le scene conservate (cfr. Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 34).

<sup>281</sup> Va ricordato che l'intero della basilica conserva i resti diffusi di intonaco preparatorio per pitture murali e non è da escludersi che qui fosse dedicato già uno spazio ad un ciclo nicolaiano. Questo aspetto in particolare sarà discusso diffusamente.

<sup>282</sup> Sfortunatamente l'unica fonte indicata da Anrich come di possibile provenienza da Myra e di uso nel santuario, l'Encomio anonimo datato entro il IX secolo, è frammentario nella versione edita.

<sup>283</sup> Vedi *supra*.

arcosolio (fig. III.4.40) dovesse essere un monaco o un eremita<sup>284</sup>. Sorge quindi un ultimo sospetto: che nella camera funeraria sud fosse conservata anche la memoria “tutta locale”, del secondo e poi dimenticato Nicola, monaco e archimandrita del vicino monastero di Sion, con il cui *bios* si intreccia *ab origine* quello del vescovo di Myra?<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Ritengo di poter escludere per l'impianto complessivo e per la relazione di questo gruppo compatto di santi monaci ed eremiti che anche questo arcosolio fosse riservato al nostro san Nicola. Nonostante questo personale orientamento interpretativo è necessario ricordare che una parte della tradizione testuale voleva lo stesso Nicola, prima di rivestire la carica episcopale, monaco. Le due fonti che tramandano questo particolare, individuate da Patterson Ševčenko, l'*Encomium Neophyti* (Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 392-417) e Βίος ἐν συντόμῳ (ivi, pp. 277-288), datate intorno al 1200 sarebbero comunque posteriori alla proposta di datazione per questo ciclo pittorico ma potrebbero aver avuto fonti di riferimento non note: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 79.

<sup>285</sup> Come noto e discusso in relazione all'evoluzione dell'agiografia del nostro Nicola, la rapida ascesa del culto del vescovo nella cui agiografia erano confluiti, con alcune varianti, racconti miracolosi tratti dalla vita dell'omonimo santo vissuto nel VI secolo nella regione montuosa alle spalle di Myra, ha oscurato la fama di quest'ultimo. Dire però in che misura ciò fosse avvenuto anche nella regione di provenienza di entrambi sarebbe più difficile da affermare con totale certezza. San Nicola si trova rappresentato con un santo monaco in un'icona sinaitica del secolo X, san Zosimo, *unicum* probabilmente da spiegarsi con la destinazione dell'icona.





Fig. III.4.43. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete meridionale, angolo sud-est, santo non identificato.



Fig. III.4.44. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete ovest al di sopra dell’ingresso, miracolo di mare.



Fig. III.4.45. Schema grafico delle storie della prima arcata lato settentrionale (Karakaya 2005).



Fig. III.4.46. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", angolo nord-ovest e parete nord, veduta.



Fig. III.4.47. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, prima arcata, miracolo di guarigione 1 (?). Fig. III.4.48. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”,

parete nord, prima arcata, miracolo di guarigione 2 (?).

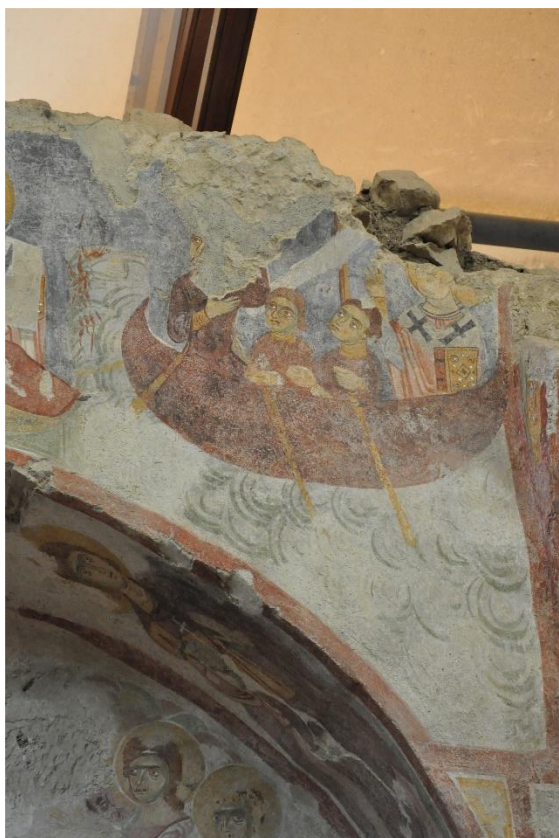


Fig.III.4.49. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, prima arcata, *Thauma de Artemide*.



Fig.III.4.50. Schema grafico delle storie della seconda arcata del lato settentrionale (Karakaya 2005).



Fig.III.4.51 Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, seconda arcata, veduta.

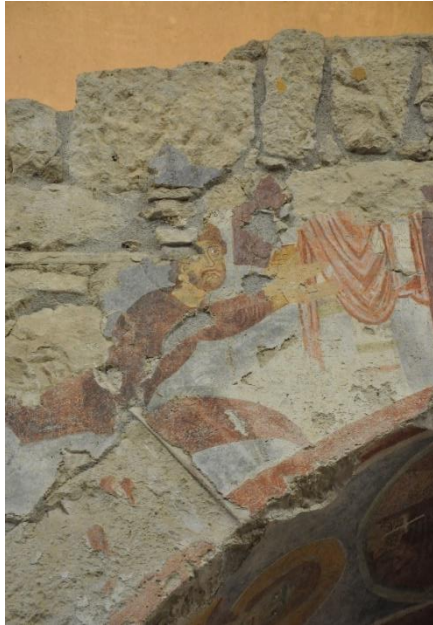


Fig. III.4.52. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, seconda arcata, Miracolo di salvataggio da annegamento



Fig.III.4. 53.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, “camera funeraria sud”, parete nord, seconda arcata, *Thauma de Basilio*.



Fig.III.4. 54. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, seconda arcata, *Guarigione del giovane indemoniato*.



Fig.III.4.55. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, terza arcata, veduta.



Fig.III.4.56. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, terza arcata, Salvataggio di un uomo dall'affogamento (*Thauma de Demetrio?*).



Fig.III.4.57. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, terza arcata, San Nicola salva tre condannati innocenti (*Praxis de Stratelatis*).



Fig.III.4.58. Schema ricostruttivo delle scene dell'ultima arcata lato settentrionale (Karakaya 2005).



Fig.III.4.59. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", parete nord, quarta arcata, veduta.





Fig.III.4.60.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud", parete settentrionale, quarta arcata, *Thauma de Petro Scholario* (prima parte).



Fig.III.4. 61.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud", parete settentrionale, quarta arcata, *Thauma de Petro Scholario* (seconda parte).



Fig.III.4. 62.Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud"; parete orientale al di sopra dell'ingresso.

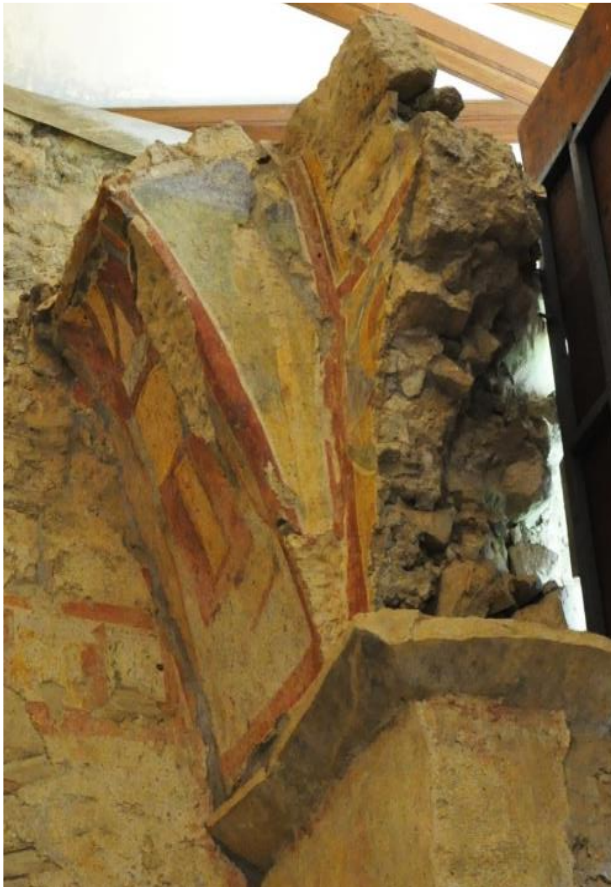


Fig.III.4.63. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud"; parete orientale, angolo sud-est, particolare.



Fig.III.4.64. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud", lato sud, seconda arcata.



Fig.III.4.65. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "Camera funeraria sud", lato sud, terza arcata.



Fig.III.4.66. Restituzione grafica della scena dei tre generali in prigione (?) (Karakaya 2005).



Fig.III.4.67. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", lato sud, seconda arcata, Tre generali in prigione.



Fig. III.4.68. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", lato sud, seconda arcata, San Nicola appare a Costantino.

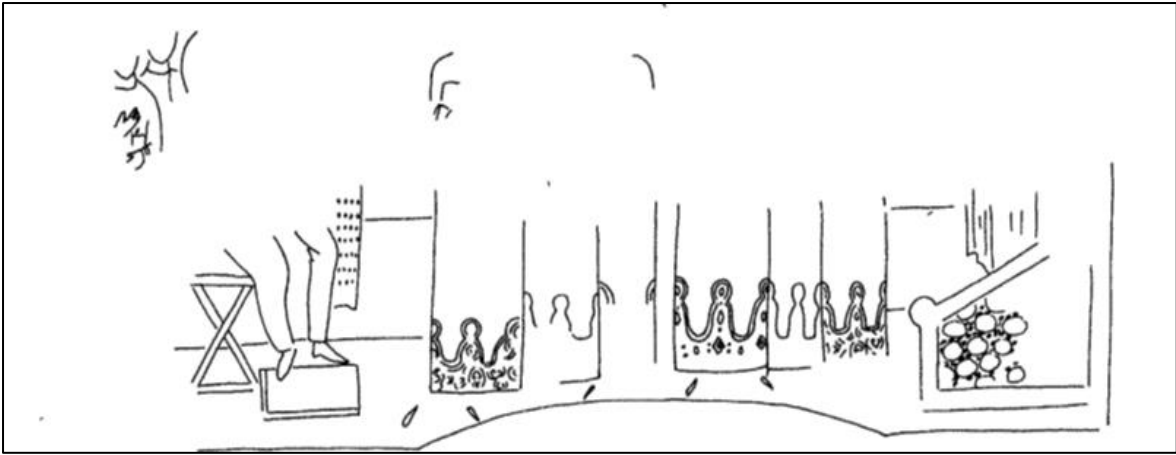


Fig. III.4.69. Restituzione grafica delle scene dei Tre generali convocati da Costantino e i Tre generali ringraziano Nicola (Karakaya 2005).



Fig. III.4.70. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", lato sud, terza arcata, i Tre generali convocati da Costantino. Fig. III.4.71. Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi, "camera funeraria sud", lato sud, terza arcata, i Tre generali ringraziano Nicola.

### III.5. Prime tracce materiali della diffusione del culto

Tra le prime testimonianze materiali del cammino del culto di Nicola di Myra al di fuori della sua città di origine e dell'immediato circondario<sup>286</sup>, quelle della costa meridionale dell'Anatolia costituiscono dei casi di studio di eccezionale interesse. In particolare saranno brevemente prese in esame la Chiesa II dell'isola di Gemile Ada e alcune testimonianze paleografiche dalla regione della Caria e una dall'isola di Creta databili entro il VII secolo.

Nell'area di Ölüdeniz<sup>287</sup>, città costiera della Licia occidentale, a circa 12 chilometri a sud di Fethiye, presso la misteriosa isola di Gemiler al suo largo, è emerso dalle indagini archeologiche un gruppo coerente di edifici: almeno cinque edifici religiosi e diverse strutture a destinazione civile. L'interpretazione avallata attualmente dalla critica è Gemiler sia da indentificarsi con l'isola chiamata nei *Portulari* italiani Isola di San Nicola<sup>288</sup>. Anche se l'identificazione con questa località non fosse corretta, uno speciale (e documentato) legame del sito in questione con il culto nicolaiano risale ad un momento molto precedente rispetto alla trecentesca attestazione del toponimo<sup>289</sup>. Un edificio religioso risalente al VI secolo, dedicato al santo di Myra sull'isola è noto nella letteratura come Chiesa II<sup>290</sup> (fig. III.5.1).

---

<sup>286</sup> Si ricorda oltre alla menzione del *martyrion* di Myra, delle Rosalie dedicate al santo anche un edificio di culto in località Kastellon menzionato nella Vita Nicolai Sionitae (580ca), di cui però non rimane che questa traccia nella fonte né è stato possibile identificare la località. Dall'altro lato delle numerose testimonianze di edifici di culto di epoca paleobizantina anche nella stessa Andriake per nessuna delle quali è stata avanzata un'ipotetica dedizione al santo cittadino.

<sup>287</sup> L'area è stata indagata da parte di un team di archeologi dell'Università di Osaka: la prima spedizione di studio del 1991 è stata guidata dal Professor Shigebumi Tsuji mentre dal 1995 l'area di interesse della missione è stata ampliata sotto il coordinamento del Professor Kazuo Asano: S. Tsuji ed by., *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey)*, Osaka 1995 (Mémoires of the Faculty of Letter Osaka University, 35). Fondamentali i diversi contributi sull'argomento di Vincenzo Ruggieri: *infra*.

Utile scheda di orientamento in: *Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From the Early Christian to the Fall of Constantinople*, ed. by N. Gkioles, G. Pallis, Athens 2014, nr. 526, p. 296.

<sup>288</sup> Prima di questa denominazione trecentesca il sito è stato rintracciato con il nome di Levisos in numerose fonti, tra cui le *Notitiae Episcopatum*, da Vincenzo Ruggieri: V. Ruggieri, *ΛΕΒΙΣΣΟΣ-ΜΑΚΡΗ-ΜΑΡΚΙΑΝΗ* e *San Nicola: note di topografia licia*, in «Byzantion», 68 (1998), pp. 131-147; Id., *Levisos (?): un caso di topografia urbana in Licia*, in *Vie per Bisanzio*, VII Congresso nazionale dell'associazione italiana di studi bizantini (Venezia 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2013, II, pp. 883-902; Id., M. Turillo, *Further Considerations on Gemiler Adasi: Urbanization, Procession and Amenities in Provincial Byzantine City*, in «Orientalia Christiana Periodica», 85 (2019), 2, pp. 285-338, in particolare p. 286. Sulle mappe di navigazione note come *Portulari* si vedano: K. Kretschmer, *Die italienische Portolane des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kartographie und Nautik*, Berlin, 1909 e i già citati Campbell, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to Dalché, Portulans and the Byzantine World*.

<sup>289</sup> Ruggieri, *ΛΕΒΙΣΣΟΣ-ΜΑΚΡΗ-ΜΑΡΚΙΑΝΗ*, pp. 146-147.

<sup>290</sup> La datazione tra la metà e la seconda metà del VI secolo è stata ancorata ai ritrovamenti di scultura in funzione architettonica e capitelli di epoca giustiniana: M. Takiguchi, *Capitals in Gemiler Island and Surrounding Areas*, in *The Island of St. Nicholas. Excavation and Survey of the Gemiler Island Area, Lycia, Turkey*, ed. by K. Asano, Osaka, 2010, pp. 152-154. Per la dedizione a san Nicola in particolare: V. Ruggieri, *ΛΕΒΙΣΣΟΣ-ΜΑΚΡΗ-ΜΑΡΚΙΑΝΗ*, pp. 146-147; Id. *Quale Nicola? Un problematico ciclo affrescato su Gemile Adasi (Licia)*, In *Polidoro studi offerti ad Antonio Carile*, a cura di G. Vespignani, Spoleto 2013, pp. 133-146, in particolare p. 9.

Dell'affascinante edificio interessano qui in modo particolare la frammentaria decorazione pittorica, contestuale all'edificazione della chiesa, e le testimonianze graffite nel corridoio voltato che circonda l'abside<sup>291</sup>. I lacerti della decorazione pittorica si sono conservati in corrispondenza della porta di ingresso, sita sul lato nord della chiesa, dove passava una strada di collegamento, sulla faccia esterna degli stipiti e nel timpano. In questo ultimo spazio, in alto è la figura di Cristo Emanuele (fig. III.5.2) e, sullo stipite destro la figura meglio conservata di un santo che ha però perduto l'iscrizione identificativa (fig. III.5.3), mentre sullo stipite sinistro è l'immagine, particolarmente compromessa, di Nicola, la cui identificazione è resa possibile dall'iscrizione OCIOC NIKOLAOC<sup>292</sup>. Sfortunatamente della figura di Nicola si intravede quasi solamente un *omophorion* rosso vivo. La porzione di decorazione pittorica adiacente è ormai illeggibile, solo una curvilinea macchia di colore rosso scuro, corredata una seconda iscrizione: +E YTYX... ....TOY OCIO(Y) NIKOAAO(Y)<sup>293</sup>. La formula è stata letta come una invocazione del donatore dell'edificio, malgrado neppure il suo nome sia sopravvissuto integro, edificio la cui intitolazione originaria a Nicola sarebbe qui suggerita dal genitivo<sup>294</sup>.

Nello stessa Chiesa II è un corridoio voltato (fig. III.5.5) che parte dal lato nord dell'abside e si snoda dietro di esso, terminante con "una specie di panca" ad est<sup>295</sup> ed è da considerarsi di VI secolo, contemporaneo all'edificio<sup>296</sup>. Qui sono dei graffiti votivi<sup>297</sup>, di notevole interesse documentario per i quali la datazione della chiesa è considerarsi un termine *post quem*<sup>298</sup>. Tra questi il passaggio di fedeli dediti alle attività mercantili è testimoniata da alcuni graffiti votivi con imbarcazioni (figg. III.5.6.a-b) e proprio lo studio della tipologia di imbarcazioni è stato possibile di valutare la lunghezza dell'arco di vita del sito, dal VII al XIII secolo<sup>299</sup>. Un'altra imbarcazione graffita accoglie un illustre ospite (fig. III.5.7): lo schizzo graffito già valorizzato

<sup>291</sup> T. Masuda, *Greek Inscriptions in the Ölüdeniz-Gemiler Ada Bay Area*, in *The Survey*, pp. 113-134, in particolare p. 114; Ruggieri, *Quale Nicola? Un problematico ciclo*, pp. 137-138; Id., in Id., A. Zän, *Visiting the Byzantine wall paintings in Turkey*, Rome 2016, pp. 26-28.

<sup>292</sup> Masuda, *Greek Inscriptions*, p. 114; Ruggieri, *Quale Nicola? Un problematico ciclo*, pp. 137-138.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> Masuda ricostruiva: "Εὐτυχιανός ἐλαχιστος ἐπίσκοπος ἐποίησεν τόν ναόν Ὁσίου Νικολάου", completando quindi il nome del personaggio come Eutichiano e la sua qualifica di vescovo, identificandolo con il donatore del celebre tesoro argenteo di Sion, ipotesi esclusa da Ruggieri: Masuda, *Greek Inscriptions*, p. 114; Ruggieri, *Quale Nicola? Un problematico ciclo*, p. 145.

<sup>295</sup> Ruggieri ritiene che l'originario *skeuophilakion* fosse poi stato modificato con la creazione di un'apertura per uso laico: Ruggieri, *Il Medioevo bizantino*, p. 380.

<sup>296</sup> T. Masuda, S. Sakurai, *Graffiti of Church II in Gemiler Island*, in *The Survey*, p. 188; Ruggieri, *Il Medioevo bizantino*, p. 380.

<sup>297</sup> Segnalate per la prima volta da Masuda: Masuda, Sakurai, *Graffiti of Church II in Gemiler Island*, p. 188. Oggetto di ventennale attenzione da parte di Vincenzo Ruggieri, in particolare: V. Ruggieri, *Il Medioevo bizantino nelle isole di Gemile e Karacaören, Licia*, in «*Orientalia Christiana Periodica*», 80 (2014), 1, pp. 367-386, figg. 1-37; Id., Zän, *Visiting the Byzantine wall paintings*, pp. 26-28.

<sup>298</sup> Ruggieri, *Il Medioevo bizantino*, pp. 380-381.

<sup>299</sup> Ivi, p. 384.

da Michele Bacci, che ritiene possa datarsi entro il VII secolo<sup>300</sup>, mostra una nave, rapidamente descritta dall'andamento curvilineo dello scafo e dalla vela sullo sfondo, quasi del tutto ingombra da una figura umana stilizzata. Il profilo della figura è costituito da due volumi sovrapposti del corpo e della testa calva. Più che la folta barba, lunga e terminante in basso rigonfia e leggermente appuntita, è l'abbigliamento a puntualizzare l'identificazione con il vescovo Nicola: si intravede infatti una stola scendere sulle spalle, incrociandosi e, pur con un po' di immaginazione, almeno una croce ad ornarla<sup>301</sup>. Prima di spostarci dall'isola di Gemiler vale la pena di affrontare un secondo graffito conservato nello stesso ambiente, di problematica interpretazione e di più incerta datazione (fig. III.5.8). Si tratta di un gruppo di tre figure umane, due delle quali stanti sono rappresentate con il nimbo intorno alla testa, la terza è accovacciata goffamente. Il parere di Ruggieri è che si tratti di due distinti momenti di una rappresentazione narrativa. Le due figure nimbate sono stanti e caratterizzate entrambe da una lunga veste "con pieghettature quadrangolari"<sup>302</sup>. La prima figura mostra l'unico braccio conservato, il destro, forse in un gesto di benedizione. La seconda figura abbigliata come la precedente si sporge, quasi obliqua, verso la terza figura distesa in terra, anche in questo caso il braccio è alzato<sup>303</sup>. La terza figura è coperta "un manto con disegnato con rilievi curvilinei" che lascia scoperta solo una spalla e un braccio. Ruggieri suggeriva che piuttosto che una scena di Annunciazione, come precedentemente suggerito dal team di Osaka, trovasse qui posto la rappresentazione di un miracolo di Nicola<sup>304</sup>. L'intuizione dello studioso è di cruciale interesse e merita qualche ulteriore considerazione. Sospendendo la possibile lettura della prima figura di Nicola, la veste quadrettata potrebbe riprodurre uno *sticharion* decorato con croci, ed essere un criterio orientativo per suggerire una datazione più bassa del graffito<sup>305</sup>. La terza figura in terra, sia per la posizione supina, che per la rappresentazione di quelle che, mi sembra si possano piuttosto interpretare come bende, intorno al corpo, potrebbe essere un uomo afflitto da una malattia. La posizione obliqua della seconda figura di Nicola, quasi in volo, mi suggerirebbe quasi di immaginare un'epifania. Volendo provare ad avanzare una suggestione iconografica, sulla quale si avrà modo di tornare, lo schema compositivo che mostra il santo stante che si accosta ad una figura distesa accomuna,

---

<sup>300</sup> Bacci, *San Nicola*, pp. 80-81, fig. III.2.

<sup>301</sup> Michele Bacci individuando questo elemento decorativo non poneva dubbi sull'identificazione avanzata in precedenza dall'équipe di archeologi di Osaka per la figura qui profilata. In anni meno recenti Ruggieri era più cauto circa l'identità, cautela dovuta in particolare all'assenza qui di un nimbo a circondare il capo: cfr. V. Ruggieri, *Il Medioevo bizantino*, pp. 367-386, in particolare p. 385.

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Questa tipologia più complessa di veste – il cui esempio in ambito nicolaiano più noto è certamente l'icona di san Nicola donata da Stefano III Uroš alla cattedrale di Bari (ca 1319) – non appare prima dell'XI secolo; cfr. W.T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012, p. 15



nell'iconografia bizantina, le apparizioni del santo in sogno<sup>306</sup> e, come nella "camera funeraria" sud, i miracoli di guarigione.

Tra i testimoni più antichi del rapido cammino del culto di Nicola è un'iscrizione rivenuta a Mylasia<sup>307</sup>, nella regione della Caria. L'iscrizione accompagnata da una croce orna un bassorilievo in marmo e venne ritrovata nel corso di uno dei primi viaggi in Caria da Louis Robert poi trascritta e pubblicata da Halkin nel 1953<sup>308</sup> come segue: + σταυρὸς τοῦ ἁγίου Νικολάου/ τοῦ ἀρχιάστρου<sup>309</sup>. La traduzione dell'appellativo con cui viene indicato Nicola è stata meritoriamente oggetto di un dibattito: secondo il parere di Halkin ἀρχιάστρος ricorda quello dato alla divinità Astarte, 'regina delle stelle' e riteneva che il riferimento agli astri ben si addicesse anche a santo per il patronato da lui tenuto sulla navigazione<sup>310</sup>. Una seconda iscrizione da Mylasa frammentaria, riporta l'aggettivo ἀρχιατρός, ovvero 'grande medico'<sup>311</sup>. Nonostante non sia in questo caso nominato il santo, Nowakowski suggeriva che anche nel caso della prima iscrizione l'epiteto dato a Nicola dovesse essere analogamente di arciguaritore o grande medico e lo strano attributo stellare fosse il risultato di un errore di computazione<sup>312</sup>. Una datazione su base paleografica in epoca paleobizantina, non ulteriormente precisabile<sup>313</sup>, non permette di attribuire il primato né qui esso costituirebbe il punto di principale interesse. Cruciale sembra invece rimarcare anche qui che se l'ipotesi circa l'interpretazione dell'iscrizione con una menzione sicura di Nicola e una possibile attribuzione della seconda ad un edificio di culto a lui dedicato che, prima che un vero e proprio Βίος tracciasse le linee della personalità del santo vissuto nella città di Myra nel IV secolo, questi venisse ricordato al di fuori della sua regione di origine come grande medico. A breve distanza

---

<sup>306</sup> È questo infatti schema della celebre doppia apparizione di Nicola all'imperatore Costantino e al prefetto Ablavio nella *Praxis de Stratelatis*; Patterson Ševcenko, *The life of saint Nicholas*, pp. 118-121. Sul questo tema si veda: III.6.

<sup>307</sup> L'iscrizione, con le altre testimonianze cui si farà riferimento per i primi secoli è indicizzata all'interno del progetto coordinato da Bryan Ward-Perkins della Oxford University: *The Cult of Saints in Late Antiquity from the origins to circa AD 700, across the entire Christian World*, entro il quadro di finanziamenti dell'ERC (European Research Council), che ha dato vita al database CSLA da cui traggio la scheda sulla presente iscrizione e le altre che seguono a cura di Pawel Nowakowski: Pawel Nowakowski, *Cult of Saints*, E00828 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00828>.

<sup>308</sup> F. Halkin, *Inscriptions grecques relatives à l'hagiographie, IX, Asie Mineure*, in «Analecta Bollandiana», 71 (1953), no. 99.

<sup>309</sup> W. Blümel hrsg. von, *Die Inschriften von Mylasa*, Bonn 1987 (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 35), I, , no. 628;

<sup>310</sup> Halkin, *Inscriptions grecques*, no. 9.

<sup>311</sup> Blümel, *Die Inschriften*, no. 629; Pawel Nowakowski, *Cult of Saints*, E00828-  
<http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00828>.

<sup>312</sup> Della stessa opinione in precedenza anche: C. Schulze, *Medizin und Christentum in Spätantike und Mittelalter. Christliche Ärzte und ihr Wirke*, (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 27), Tübingen 2005, pp. 45-46.

<sup>313</sup> Pawel Nowakowski, *Cult of Saints*, E00828 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00828>; Cautela sulla datazione è suggerita anche dal Prof. Denis Feissel del Collège de France, il cui studio su questa coppia di iscrizioni è ancora inedito ma che si è mostrato molto disponibile ad anticiparmi le sue considerazioni a riguardo e che ringrazio per questo.

e nuovamente in Caria un'iscrizione graffita databile entro il VII secolo testimonia che quella di Mylasa non sia da considerarsi come evento isolato ma traccia di una presa reale del culto fuori da Myra. Si tratta di un'iscrizione graffita rinvenuta a Strabilos – località tra Midno e Alicarnasso – su una lastra di marmo bianco e datata entro il VII secolo che ricorda la dedicazione di un edificio religioso a san Nicola nel mese di maggio + ἐνκ(αί)ν(ια) τοῦ ἁ-/γυίου Νικωλ(άου)/ μινῆ Μαί(ω) / ΠΡϞ [...] <sup>314</sup>.

Più o meno contemporanea, entro il VII secolo è una stele di marmo bianco ritrovata ad Agioi Deka, vicino all'antica Gortyna, nell'estremità meridionale dell'isola di Creta <sup>315</sup>. Le iscrizioni su entrambi i lati riportano rispettivamente un'invocazione a Dio e una preghiera di protezione a san Nicola: ἄγιε Νικό-/λαε βοήθ-/ησον τῶ χω-/ρίῳ τούτῳ/καὶ πάντα <sup>316</sup>. Ancora all'interno del secolo VII il nome di Nicola e forse anche la sua immagine iconica orna il braccio orizzontale di una croce pettorale di bronzo, forse originariamente la copertura di un reliquiario, proveniente da Homs al confine odierno tra Libano e Siria <sup>317</sup>.

Le testimonianze note del primo del culto nicoliano lentamente ma significativamente comprendono un'area, l'Anatolia meridionale e le isole nelle immediate vicinanze, di naturale relazione con la città di Myra. Il successivo approdo naturale rispetto alle rotte marittime delineate nel capitolo precedente apparirebbe l'isola di Cipro <sup>318</sup>, dove il panorama delle testimonianze, come emerge già nel panorama delineato da Dimitros Triantaphyllopoulos, risulta evanescente <sup>319</sup>. Contemporaneamente il lancio mediterraneo del culto era ormai alle

---

<sup>314</sup> Grégoire oltre ad aver per primo pubblicato l'iscrizione legge inoltre le lettere che seguono come un'intercessione e una preghiera alla Vergine Maria: H. Grégoire, *Recueil des inscriptions*, 1, nr. 233 (4); Halkin, *Inscriptions grecques*, p. 83, nr. 6; Paweł Nowakowski, *Cult of Saints*, E00943 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00943>

<sup>315</sup> Il nome dieci santi deriva dai dieci martiri cretesi del tempo delle persecuzioni di Decio (metà III secolo). Attualmente la lastra si trova nel Museo Archeologico di Agioi Deka. L'iscrizione venne rinvenuta da Halbherr alla fine dell'Ottocento in un'abitazione privata: F. Halbherr, *Greek Christian inscriptions in the Cyclades and in Crete*, in «Athenaeum», 3336 (1891), p. 459; Paweł Nowakowski, *Cult of Saints*, E01368 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E01368>

<sup>316</sup> M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae, Tituli Gortynii*, IV, Roma 1950, nr. 471; A.C. Bandy, *The Greek Christian Inscriptions of Crete*, Athens 1971, nr. 24; Paweł Nowakowski, *Cult of Saints*, E01368 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E01368>

L'iscrizione è trattata anche in Hellenkemper, Hild, *Lykien und Pamphylien* 2004, p. 344; cfr. D.D. Triantaphyllopoulos, *San Nicola nel culto e nell'arte di Cipro*, in *Cipro e L'Italia al tempo di Bisanzio L'icona Grande di San Nicola tis Stéghis del XIII secolo restaurata a Roma*, a cura di I. A. Eliadis, Nicosia 2009, pp. 71-97, nota 5, p.83.

<sup>317</sup> Sulla croce pettorale siriana, perduta nel corso del secolo scorso dopo essere passata per il mercato antiquario in Francia sono scarse le notizie, fatte salve quelle, qui riportate, collazionate da Nowakowski. Nicola è accompagnato da santo Stefano e forse da Elena. Paweł Nowakowski, *Cult of Saints*, E01939 - <http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E01939>

<sup>318</sup> Cfr. III.1.

<sup>319</sup> Triantaphyllopoulos, *San Nicola nel culto e nell'arte*, pp. 71-72.

porte. In questo momento il nome del santo fa la sua apparizione in alcuni passionari databili entro il VI secolo in Georgia, in Palestina e nella vecchia Roma alla data 5 dicembre<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> Cito qui tra le fonti paleobizantine solo la versione georgiana del Lezionario di Gerusalemme.



Fig.III.5.1. Gemiler Adasi, veduta generale dei resti della Chiesa II.

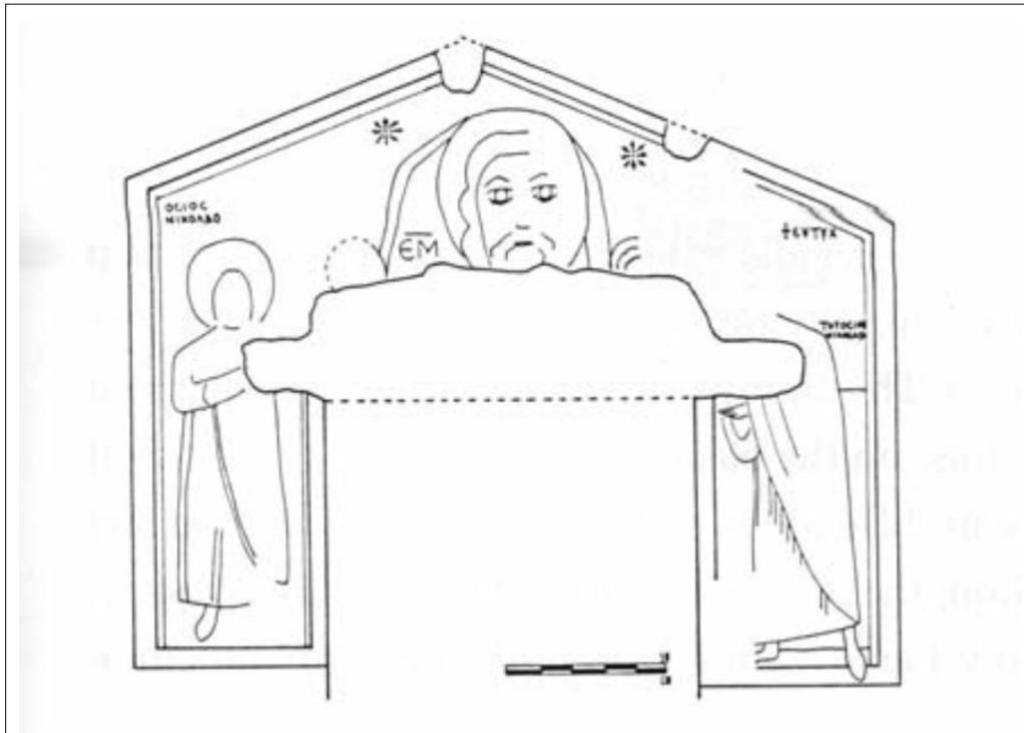


Fig. III.5.2. Schema ricostruttivo della decorazione pittorica dell'ingresso della Chiesa II di Gemiler Adasi (Ruggieri 2013).



Fig. III.5.3. Gemiler Adasi, Chiesa II, timpano della porta d'ingresso, Cristo Emanuele (Ruggieri, Zän 2016).



Fig.III.5.4. Gemiler Adasi, Chiesa II, porzione di muro con figura frammentaria del donatore e iscrizione (Ruggeri, Zän 2016).



Fig. III.5.5. Gemiler Adasi, Chiesa II, corridoio voltato sul retro dell'abside.



Fig. III.5.6. a-b. Gemiler Adasi, Chiesa II, corridoio voltato, graffiti raffiguranti imbarcazioni.



Fig. III.5.7. Gemiler Adasi, Chiesa II, corridoio voltato, graffito con san Nicola su una nave.



Fig.III.5.8.a-b. Gemiler Adasi, Chiesa II, corridoio voltato, Miracolo di san Nicola (?).

### III.6. La guarigione di Giovanni Orfanotrofo nella *Synopsis Historion* di Giovanni Scilitze

Prima di allontanarci dalla Licia e dalle regioni limitrofe, sembra opportuno fare un salto cronologico per prendere in esame un episodio che ebbe luogo a Myra nell'XI secolo. Il protagonista è Giovanni Orfanotrofo (morto nel 1043), il potente eunuco fratello dell'imperatore Michele IV Paflagone (1034-1041). Michele Psello ne traccia un affascinante ritratto sua nella *Chronographia*<sup>321</sup>, ma è soprattutto a Giovanni Scilitze che dobbiamo una rassegna dettagliata dei suoi intrighi domestici. Giovanni era figlio di un prestatore di denaro della regione della Paflagonia, divenuto monaco in giovane età e trasferitosi nella capitale, era riuscito a conquistare la fiducia dell'imperatore Basilio II (976-1025), di cui Psello racconta fosse consigliere. Giovanni si avvicinò a Romano Argiro prima ancora che questi divenisse imperatore (1028-1034) e, quando gli venne affidata da Romano III la carica di orfanotrofo, nel 1028, questi era infatti già *praepositus*<sup>322</sup>. L'ufficio di orfanotrofo ovvero la direzione del maggiore istituto assistenziale per orfani della capitale, già documentato nel V secolo presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo, divenne in seguito, forse già a partire dalla ricostruzione di Giustiniano, un ufficio secolare. L'orfanotrofo di Costantinopoli doveva avere significativi finanziamenti imperiali e assommava anche quelli destinati al *leprosarium*. Secondo quanto dedotto da John Nesbitt è possibile che il prestigio della carica fosse anche dovuto alla clientela di origine aristocratica<sup>323</sup>. Avendo conquistato l'intimità con Romano Argiro, Giovanni divenne regista di una politica nepotistica di eccezionale rilievo, e riuscì a collocare all'interno dell'*entourage* della corte i suoi tre fratelli, due eunuchi e il minore Michele, futuro Michele IV Paflagone (1034-1042). Secondo quanto riportato dagli storici sarebbe stato proprio Giovanni

---

<sup>321</sup> Michele Psello, *Chronographia*, translated by E. R. A. Sweter (New Heaven: Yale University Press: 1953), IV, 57, 12. Sotto un profilo storiografico, particolarmente interessante mi sembra la lettura di Raymond Janin, dove Giovanni è chiaramente preso come rappresentante eccellente del lato "noir" della corte bizantina: R. Janin, *Un ministre byzantin: Jean l'Orphanotrophe (XIe siècle)*, in «*Échos d'Orient*», 30, (1931), 164, pp. 431-443.

<sup>322</sup> Michele Psello, *Chronographia*, IV, 57, 12; Cedreno in particolare riferisce gli esordi monastici di Giovanni: Giorgio Cedreno, *Historia compendium*, CXXII.

<sup>323</sup> J. Nesbitt, *The orphanotrophos: some observation on the history of the office in light of seals*, in *Studies in Byzantine sigillography*, 8 (2003), pp. 51-62; Id, *St. Zoticos and the Early History of the Office of Orphanotrophos*, in *Byzantio, kratos kai koinonia: mneme-Niku Oikonomide, Byzantium, state and society*, edited by A. Abracea, A. E. Laio, E. K. Chrysos, Athena 2003, pp. 417-422. Paul Magdalino ha proposto di identificare nel luogo dell'orfanotrofo il monastero femminile georgiano dedicato a san Nicola, affidato loro da Alessio I Comneno: P. Magdalino, *Constantinople Médiévale. Études sur l'évolution des structure urbaines*, Paris 1996, pp. 7-117, ried. in *Studies in the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007 (Variorum collected studies series, 855), I, in particolare p. 59.

a far innescare la *liason* amorosa tra il suo giovane fratello Michele e l'imperatrice Zoe, che avrebbe portato alla brusca fine dell'ormai anziano imperatore Romano<sup>324</sup>.

La storia degli imperatori bizantini dall'811 al 1057 scritta da Giovanni *kouroplates* e *drogarios tes viglas* Scilitze (floruit 1081) deve la sua fama alle vivaci immagini del celebre *Codex Matritensis* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 26-2)<sup>325</sup>. Nonostante l'elevato numero di testimoni manoscritti dell'opera di Giovanni Scilitze, infatti, il codice conservato a Madrid è l'unico esemplare illustrato, per giunta con un numero impressionante di miniature, 574 in totale. La decorazione miniata della *Synopsis* di Madrid è onnipresente nella letteratura su Bisanzio perché costituisce una fonte inesauribile di informazione su costumi, pratiche militare, moda, architettura e arredamento. Il manoscritto è stato concordemente ritenuto opera di un atelier siciliano ed eseguito al tempo del Re Ruggero II, entro la prima metà del secolo XII. Il codice si trovava nel Monastero di San Salvator de Faro a Messina e da qui deve essere giunto, intorno al XVI secolo, nella cattedrale della città, in seguito, nel 1712, è entrato a far parte della collezione della Biblioteca Nazionale di Spagna<sup>326</sup>. L'evento che interessa qui prendere in esame viene narrato da Giovanni Scilitze nel corso del primo anno di regno di Michele IV (1034-1041), suo fratello. Nel settembre del 1034 un forte terremoto colpì Gerusalemme, una colonna di fuoco apparve nel cielo – segno premonitore di gravi eventi – e, come già anticipato, i Saraceni conquistarono la città di San Nicola, Myra<sup>327</sup>. Nello stesso anno, Scilitze riferisce che Giovanni Orfanotrofo soffriva di una grave ulcera alla bocca. Nessuno tra medici più illustri di Costantinopoli era stato in grado di curare la rara malattia, quando: "Nicola, il grande taumaturgo, gli apparve in sogno e gli comandò di venire a Myra il più rapidamente possibile perché era lì che sarebbe stato guarito"<sup>328</sup>. L'Orfanotrofo eseguì

---

<sup>324</sup> Michele Psello, *Chronographia*, IV, 57, 12-14; si veda anche: Ioannes Zonaras, *Annales*, XVII, 13-15.

<sup>325</sup> Giovanni Scilitze, *Synopsis Historiarum*, ed. I. Thurn, Berolini 1972 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 5), p. 397. John Skylitzes (floruit 1081) era un alto dignitario di corte, la sua *Synopsis* è la storia degli imperatori dal IX alla metà del XI secolo. Per un'introduzione all'autore e alla sua opera: A. Kazhdan, A. Cutler, s.v. *Skylitzes, John*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1914; V. Tsamakda, *The illustrated Chronicle of Iohannes Skylites in Madrid*, Leiden 2002, 22-23; J.-C. Cheynet, *Introduction: the author and his family*, in *John Skylites a Synopsis of Byzantine History 879-1049*, introduction, translation and commentary by J. Wortley, Cambridge 2011, ix-x; B. Flusin, *Rewriting history: John Skylitzes' Synopsis historion*, in *John Skylites a Synopsis*, xi-xxxiv.

<sup>326</sup> Grabar propende per una datazione leggermente posteriore: A. Grabar, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venezia 1979; J. C. Anderson, *The Madrid Chronicle of John Skylitzes*, in *The Glory of Byzantium. Art and culture of the Middle Byzantine Era 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, 11<sup>th</sup> march-6<sup>th</sup> July 1997), ed. by E. C. Evans, W.D. Wixon, New York 1997, pp. 501-502, nr. 338; V. Tsamadka, *The illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002.

<sup>327</sup> John Skylitzes, *Synopsis historion*, 397, ed. J. Wortley, 374. Il terremoto che colpì Gerusalemme e la cattura saracena di Myra, già menzionata nel capitolo precedente (cfr. *supra*) sono eventi narrati anche da altri storici: Ioannes Zonarae, *Epitome Historiarum*, XVII; Michael Glycas, *Annales*, 587; Georgius Cedrenus, *Historiarum Compendium*, 513.

<sup>328</sup> "Ἐλκουσ δὲ διανεμομένου τοῦ ὀρφανοτρόφου στόμα καὶ πασῆς ἰατρικῆς τέχνης ἀπειρηκυίας, ὄναρ αὐτῷ ἐπιστας ὁ μέγας ἐν θαύμασι Νικόλαος ἤκειν ἐν Μύροις τὴν ταχίστην ἐκελευεν, ὡς ἐκεῖσε



immediatamente le istruzioni di Nicola e raggiunse il santuario nella lontana città licia di Myra. Grato per aver ricevuto una pronta guarigione, Giovanni fece generose donazioni al santuario e finanziò la costruzione di una nuova cinta muraria<sup>329</sup>. Nella cronaca di Madrid la miracolosa guarigione di Giovanni è illustrata da una miniatura (fol. 209r, fig. III.6.1). Sullo sfondo dei sontuosi portici del palazzo, un sipario si apre sulla camera da letto dell'Orfanotrofo. Giovanni è steso a letto e dorme appoggiando la guancia al braccio piegato e innaturalmente allungato, a sostenere la testa. San Nicola è in piedi dietro la sponda del letto, vestito con i tradizionali paramenti vescovili, mostra uno sguardo intenso e un'espressione severa del viso, rivolgendosi con un gesto della mano alla figura sdraiata. Sia Nicola che Giovanni Orfanotrofo sono identificati con iscrizioni.

Anche se concisamente, san Nicola è descritto nel racconto di Scilitze e nell'immagine che lo accompagna nel Codex di Madrid, nell'atto di operare una guarigione attraverso un'apparizione in sogno. Stravroula Constantinou ha catalogato questa tipologia di miracoli consistenti in sogni a carattere medico-terapeutico, con la definizione di "speech healing dream"<sup>330</sup>. Nicola dà istruzioni al malato all'interno di una visione in un sogno, senza entrare direttamente in contatto, attraverso il tocco, con la parte malata del corpo. Questo particolare gruppo di sogni miracolosi accomuna diversi santi, medici e guaritori – dei quali, per la maggior parte, sono conservate raccolte di miracoli databili tra VI e VII secolo – e i cui poteri terapeutici avevano dato fama ai loro santuari, dove i fedeli si recavano in pellegrinaggio per ricevere una cura<sup>331</sup>.

Anche altri dettagli di contorno permettono di ricondurre il racconto di Scilitze a questa tipologia di miracoli di guarigione. Innanzitutto l'incipit contiene il *topos* dell'incapacità dei medici di curare un male, ricorrente nella letteratura agiografica. In secondo luogo è l'evergetismo eccezionale di Giovanni, oltre alla ricostruzione della cinta muraria cittadina, sono descritte le donazioni in favore del santuario – gli oli per le lampade e gli incensi –,

---

τευξόμενος θεραπείας. ὁ δὲ θᾶπτον, ἢ λόγος ἐκέϊσε φοιτήσας, καὶ μύροισ καὶ ἄλλαις πολυτελείαις τὸν τοῦ μεγάλου θεῖου δεξιωσάμενος ναόν, καὶ τείχει περικλείσας τὴν τῶν Μυρέων πόλιν ὄχυρωτάτω, θεραπείας τυχῶν ἐπᾶνεισιν": Giovanni Scilitze, *Synopsis Historiarum*, 397

<sup>329</sup> Giovanni Scilitze, *Synopsis Historiarum*, 397; John Skylitzes, *A Synopsis*, 374. Sulle mura della città: cfr. *supra*.

<sup>330</sup> S. Constantinou, *The Morphology of Healing Dreams: Dream and Therapy in Byzantine Collections of Miracle Stories*, in *Dreaming in Byzantium and Beyond*, ed. by C. Angelidi, George T. Calofonos, Farnham 2014, pp. 21-34.

<sup>331</sup> Si veda anche *supra*, Cap. III.4.2. e nuovamente: Constantinou, *The Morphology of Healing*, pp. 21-34. Per un inquadramento del problema: A.- M. Talbot, *Pilgrimage to Healing Shrines: the evidence of Miracle Accounts*, «Dumbarton Oaks Papers» 56 (2002), 159-161. Sull' *incubatio* cristiana: *Ritual Healing: Magic, Ritual and Medical Therapy from Antiquity until the Early Modern Period*, ed by. I. Cspergi, C. Burnett, Firenze 2012; G. H. Renberg, *Where dreams may come. Incubation sanctuaries in the Greco-Roman world*, Leiden-Boston, 2016, cap. XIV (per le fonti cristiane).

elementi che sono parte integrante dei racconti di pellegrinaggi terapeutici<sup>332</sup>. In ultimo, il dato certamente più interessante del racconto è l'esplicita menzione del santuario di Myra quale "luogo dove guarire". Mi sembra che questo aspetto descriva una realtà dell'attività culturale della basilica di S. Nicola a Myra nell'XI secolo e sia da ricollegarsi a quanto emerso dalle testimonianze paleobizantine all'interno del santuario. Ricordiamo qui brevemente che nell'area nord orientale della basilica, il primo *martyrion* del santo, come emerso dalle indagini archeologiche risulta composto di due elementi: un ambiente a pianta centrale, dove doveva forse conservarsi anche il corpo del santo era destinato alla distribuzione del *myron*, cui si affiancava un altro gruppo di ambienti senza aperture, forse destinato al rito della permanenza terapeutica nel santuario. Non solo, si aggiunga che, la camera a pianta centrale di questa area del santuario sembra essere stata restaurata proprio nel corso dell'XI secolo<sup>333</sup>. La continuità nell'uso e quindi la permanenza di questo aspetto culturale, identitario del santuario, sembrerebbe trovare una conferma, seppure indiretta, nel racconto della guarigione di Giovanni Orfanotrofo tramandata da Scilitze

Nancy Patterson Ševčenko ha confrontato lo schema compositivo dell'illustrazione di Madrid con le più famose apparizioni notturne di Nicola in sogno, quelle narrate nella *Praxis de Stratelatis*, evincendo che l'artefice della miniatura del manoscritto di Madrid ne avrebbe tratto il modello<sup>334</sup>. La somiglianza è infatti innegabile: Giovanni Orfanotrofo è raffigurato sdraiato a letto, dove egli è confinato sia per la malattia, condizione sottolineata dalla posizione del braccio, sia perché dorme. L'apparizione del santo – e il contestuale intervento terapeutico – è tradotta nella sua rappresentazione a figura intera e stante accanto al letto. In considerazione di quanto sottolineato in precedenza sul significato delle apparizioni notturne del santo nei racconti agiografici<sup>335</sup>, ci si potrebbe chiedere se piuttosto che essere l'una debitrice dell'altra, queste composizioni identiche non costituiscono il modo più immediato per rappresentare una guarigione in atto. Lo schema compositivo si sovrappone anche alla scena letta da Kurt Weitzmann come la guarigione di Leone nel frammento di trittico del Sinai (XI secolo, Fig. III.5.3)<sup>336</sup> e tra gli altri, alla scena di guarigione della donna (dall'infertilità?) nella camera funeraria sud (Fig. III.2.48)<sup>337</sup>. Come già accennato, uno schema molto simile è

---

<sup>332</sup> Fernández Marcos, *Los Thaumata de Sofronio*, pp. 23-32.

<sup>333</sup> Cfr. *Supra*, III.4.2.

<sup>334</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 115-122.

<sup>335</sup> Cfr. I.1.1.

<sup>336</sup> K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 11 (1982-1983), pp.11-23.

<sup>337</sup> Cfr. *Supra* Cap. III.4.5.

adoperato dall'autore dell'epistilio con *Deesis* e scene della vita di sant'Eustrazio del Sinai, dove il santo guarisce sia nella veglia che nel sogno (XII secolo, Fig. III.5.4)<sup>338</sup>.

Tornando a Giovanni Orfanotrofo, nessun altro storico oltre a Scilitze menziona l'evento miracoloso avvenuto tra Costantinopoli e Myra<sup>339</sup>, ma che questo intrigante personaggio potesse aver nutrito una particolare devozione verso il santo trova conferma in un altro campo della produzione figurativa. Nella Dumbarton Oaks Collection of Seals cinque pezzi sono incisi con il nome di Giovanni monaco e *orphanotrophos*<sup>340</sup>. I sigilli qui discussi appartengono a due diversi tipi. I primi due sigilli presentano sul dritto il busto di San Nicola, identificato dall'iscrizione, benedicente con la mano destra e con l'altra che tiene il libro (BZS.1951.31.5.2967, fig.III.5.13; BZS.1958.106.5637; fig.III.5.14). Gli altri tre sigilli presentano sul dritto una più rara rappresentazione di san Nicola in piedi a figura intera, anche qui identificato dall'iscrizione, voltato a sinistra con le mani alzate verso la *Manus Dei*, dettaglio ora appena visibile (BZS.1951.31. 5.488, fig.III.5.15; BZS.1955.1.4885, fig.III.5.16; BZS.1958.106.222, fig.III.5.17). L'intero gruppo di cinque sigilli presenta sul verso un'iscrizione di sei righe – integralmente conservata in quattro su cinque sigilli – con la seguente preghiera: “Signore, aiuta il tuo servitore Giovanni, monaco e *orphanotrophos*”<sup>341</sup>. Oltre a questo gruppo, una tessera in rame della Fogg Collection è firmata da Giovanni Orfanotrofo (Harvard, Fogg Collection 2967) (fig. III.5. 18). Il proprietario si autodefinisce allo stesso modo e il dritto della tessera mostra similmente il busto di san Nicola. L'unica variazione da rilevare è rappresentata dalle ultime due lettere dell'iscrizione al rovescio. La solita preghiera si conclude con le lettere IR, forse da leggere un riferimento cronologico alla “seconda indizione”, ovvero l'anno 1033/1034, cioè l'anno in cui Giovanni è stato guarito e si

---

<sup>338</sup> Patterson Ševčenko, *The Posthousus miracles*, pp. 267-287. La studiosa americana ha fatto emergere un aspetto molto interessante di questo gruppo di miracoli di guarigione rappresentati nell'epistilion. La gestualità del santo muta a seconda che sia rappresentata una guarigione operata in prima persona (caso in cui Eustrazio tocca il malato) o che questa avvenisse attraverso il contatto con le sue reliquie (il santo appare ma non tocca).

<sup>339</sup> L'unica eccezione si può trovare nella *Synopsis historion* di Giorgio Cedreno (Georgius Cedrenus, *Historiarium Compendium*, 512) dove l'episodio è registrato seguendo molto da vicino il racconto di Scilitze, tanto che i testi greci appaiono identici, circostanza non così sorprendente dato che la Cronaca di Scilitze è stata individuata come la principale fonte di Cedreno per gli avvenimenti a partire dall'anno 811. In questa prospettiva, la menzione della guarigione di Giovanni Orfanotrofo nella Sinossi di Cedreno non può essere assunta come fonte di controllo. A. Kazhdan, s.v. *Kedrenos, George*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1992, p. 1118; L. Tartaglia, *Meccanismi di compilazione nella Cronaca di Giorgio Cedreno*, in *Scrivere Leggere Interpretare: studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di F. Crevatin, G. Tedeschi, Trieste 2005, pp. 296-302.

<sup>340</sup> L'identificazione del Giovanni Monaco e orfanotrofo con il nostro è stata avanzata da: C. Zacos, A. Vegerly, *Byzantine Lead Seals*, 3, Basel 1972, pp. 1147-1149, nrr. 2677bis (a)- 2677bis (b); J. Nesbitt, *The orphanotrophos: Some Observation on the History on the Office in Light of seals*, in «Studies in Byzantine Sigillography», 8 (2003), pp. 59-61.

<sup>341</sup> Κύριε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ Ἰωάννῃ μοναχῷ καὶ ὀρφανοτρόφῳ”: Zacos, Vegerly, *Byzantine Lead Seals*, pp. 1147-1149.

è recato in pellegrinaggio a Myra<sup>342</sup>. Siamo tentati di accogliere questo indizio interpretativo proprio alla luce delle caratteristiche iconografiche dei sigilli. L'immagine dell'intercessione, la figura a metà o figura intera, rivolta verso la *Manus Dei*, è quasi esclusivamente riservata alla Madre di Dio (Hagiosoritissa) nella maggior parte dei sigilli di piombo entro l'XI e il XII secolo. San Nicola rappresenta l'eccezione più frequente tra i dodici santi similmente rappresentati, con un totale di diciotto sigilli, compresi i tre qui indicati<sup>343</sup>. Si potrebbe quindi leggere la scelta di rappresentare Nicola come intercessore per eccellenza, paragonato alla Vergine attraverso questa scelta iconografica, come uno speciale omaggio da parte del suo fedele beneficiario.

---

<sup>342</sup> Su questo esemplare in rame e sulla lettura dell'iscrizione come "12 indizione" oppure "indizione 2": Zacos, Veglerly, *Byzantine Lead Seals*, p. 2766; Nesbitt, *The orphanotrophos: some observations*, p. 60

<sup>343</sup> Da questo punto di vista il sigillo anonimo della metà dell'undicesimo secolo con l'immagine della *Theotokos* voltata verso sinistra sul verso e san Nicola voltato nella stessa posizione verso destra su recto, entrambi rivolti verso la *Manus dei* (Dumbarton Oaks Seals, no. 61; BZS.1958.106.1934) mi sembra piuttosto interessante. Tra i sigilli dell'XI secolo con l'immagine di san Nicola che intercede sette sono anonimi (BZS. 1955.1.3556; BZS. 1955.1.3555; BZS. 1958.106.4877, BZS. 1958.106.4013, BZS. 1947.2.1864, BZS. 1955.1.1801, BZS.1955.1.1800) e due portano la firma del *prothospatarios* e *strategos* Nicola (BZS.1947.2.1157). Sul tema della sovrabbondanza di immagini di san Nicola nella produzione di sigilli e sulla coppia Madonna-san Nicola J. Cotsonis, *The contribution of byzantine lead seals to the study of the cult of the saints (sixth-twelfth century)*, in «Byzantion», 75 (2005), pp. 433-437. Sfortunatamente la trattazione non comprende i sigilli qui analizzati.



Fig.III.6.1. San Nicola appare in sogno a Giovanni Orfanotrofo malato nella *Synopsis Historion* di Giovanni Scilitze. Madrid, Biblioteca National de España, Vitr. 26-2, fol. 209r.

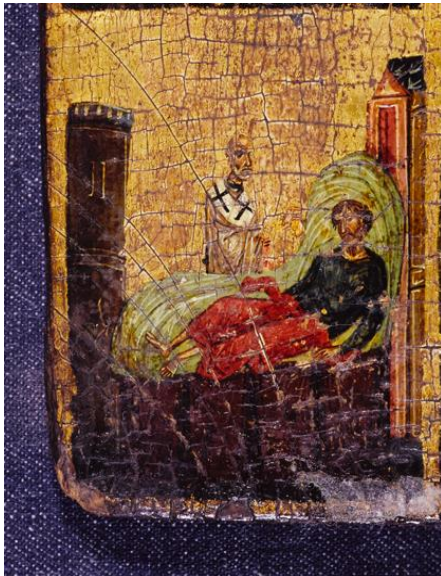


Fig. III.6.2. Sinai, Monastero di S. Caterina, frammento di trittico con scene della vita di san Nicola, particolare: il miracolo di Leone paralitico (?). Michigan inventory number 33.



Fig. III.6.3. a-b. Sinai, Monastero di S. Caterina, Icona di Epistilio con Deesis e storie della vita di sant'Eustrazio, metà di sinistra, particolare di due guarigioni. Michigan inventory number 1638.



Fig. III.6.4. a.-b. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Sigillo di Giovanni moaco e orfanotrofo. Sul retro il busto di san Nicola. BZS.1958.106.5637. (26.0 mm).



Fig. III.6.5. a.-b. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Sigillo di Giovanni Monaco e orfanotrofo. Sul retro san Nicola si rivolge verso la *Manus Dei*. BZS.1955.1.4885. (27.0 mm).



Fig. III.6.6. a.-b. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Sigillo di Giovanni Monaco e orfanotrofo. Sul retro san Nicola si rivolge verso la *Manus Dei*. BZS.1951.31.5.488. (26.0 mm).



Fig. III.6.7.a.-b. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Sigillo di Giovanni Monaco e orfanotrofo. Sul retro san Nicola si rivolge verso la *Manus Dei*. BZS.1958.106.222 (23.0 mm).



Fig. III.6.8. Harvard (MA), Fogg Museum Collection, tessera di rame di Giovanni monaco e orfanotrofo (inv. 2967), (Zacos, Vergerly, *Byzantine Lead Seals*, Basel 1972, I, 4: Plates, 176, nr. 2577a).

## IV. OLTRE MYRA: LA VITA DI SAN NICOLA NEL MEDIOEVO MEDITERRANEO

### IV.1. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art: quarant'anni dopo*

Le rappresentazioni narrative della vita e dei miracoli di san Nicola nel mondo bizantino sono state oggetto di una vasta indagine da parte di Nancy Patterson Ševčenko, nell'ambito della sua tesi dottorale in Fine Arts discussa nel 1973 presso la Faculty of Philosophy della Columbia University<sup>1</sup>. In vista della pubblicazione la studiosa aveva ristretto il campo del suo censimento, includendo solo i monumenti datati entro il XV secolo mentre tra il 1973 e la consegna del manoscritto all'editore fino al 1978, aveva incrementato la lista iniziale con alcuni monumenti nel frattempo segnalati, per un totale di 56 censiti.

La monografia edita nel 1983 ricalca sostanzialmente l'impostazione data al lavoro di tesi ed è suddivisa in quattro capitoli<sup>2</sup>. Una breve ma accurata introduzione sugli inizi e sull'evoluzione del culto e dell'agiografia nicolaiana (*The Early Cult of Saint Nicholas*) contempla anche la nascita dell'immagine iconica del santo (capitolo I). Questo capitolo ha il grande merito dare un orientamento sintetico ma puntuale della vasta materia, agevolando lo svolgimento di alcuni nodi della monografia di Gustav Anrich. Dallo sviluppo delle fonti la studiosa lascia emergere un profilo del culto di san Nicola nell'Oriente bizantino di grande interesse; dalle premesse popolari dell'epoca delle origini, l'immagine del santo viene progressivamente approssimata nelle fonti e nelle immagini, all'interno di schemi istituzionali che ne smorzano alcuni dei caratteri iniziali<sup>3</sup>.

Il cuore della monografia il capitolo II (*The Nicholas Cycles*) è articolato in tre sezioni di ampiezza diseguale: *Textual Sources* (A), *Catalogue of Monuments* (B), *Iconography of the Individual Scenes* (C). Chiudono la trattazione un capitolo di sintesi (*Analysis*, III), le conclusioni (IV) e un vasto apparato iconografico. Dopo aver delineato l'evoluzione del culto di san Nicola in Oriente nel I capitolo, la prima sezione del secondo capitolo (II, A) elenca le fonti, già edite nella monografia di Gustav Anrich, con alcune aggiunte e con i riferimenti della *Bibliotheca Hagiographica Graeca*<sup>4</sup>. L'elenco analitico delle testimonianze visuali (II, B) procede cronologicamente, censendo in parallelo la pittura su tavola e la pittura monumentale.

---

<sup>1</sup> Della tesi, che portava il titolo *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art* esiste una versione anastatica edita dalla University Microfilms a Xerox company di Ann Arbor, Michigan. Cfr. Patterson Ševčenko, *The Life, Acknowledgements*.

<sup>2</sup> Tra le modifiche la soppressione del capitolo introduttivo sulle origini delle rappresentazioni agiografiche nel quale la studiosa portava sostanziali novità nella ricerca, poi sostanzialmente confermate dalla copiosa letteratura successiva. La monografia che si inseriva nelle attività del Centro di Studi Bizantini di Bari e venne pubblicata nel 1983. Nella prefazione l'allora vice direttore del Centro segnalava una nuova edizione delle vite e dei canoni di san Nicola in francese, impresa sfortunatamente naufragata.

<sup>3</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 18-24.

<sup>4</sup> Cfr. I.2.



Per ogni monumento considerato sono riportate in forma schematica coordinate geografiche e cronologiche, elenco degli episodi rappresentati e, nel caso della pittura murale, quando conosciuta, la posizione all'interno dell'edificio. Le voci bibliografiche di riferimento sono selezionate sulla base della esplicita menzione delle storie nicolaiane e della presenza della relativa documentazione fotografica. In alcuni casi viene fornito anche uno schema grafico della decorazione, attraverso il quale viene restituita la posizione reciproca dei singoli miracoli (numerati progressivamente dalla nascita alla morte del santo). Si anticipa che per i monumenti più frammentari, spesso anche meno noti, talora non appare chiara l'originaria estensione del ciclo agiografico. Un'appendice contiene alcune nuove segnalazioni di monumenti con storie nicolaiane (molte di epoca post-bizantina sparse sul territorio di Creta<sup>5</sup>), su alcune delle quali riteniamo sia necessario ritornare<sup>6</sup>.

La terza parte del secondo capitolo è la più vasta e articolata ed è il vero e proprio nucleo della monografia (C). Lo studio dell'iconografia narrativa del santo è sviluppato intorno ai singoli episodi, dalla nascita ai miracoli *post-mortem*. Ad ogni episodio agiografico sono premesse analiticamente le principali fonti e i monumenti in cui esso è attestato. La studiosa procede a riportare il contenuto delle fonti narrative e le loro varianti, per analizzarne poi la loro traduzione pittorica. I singoli episodi quindi sono raccontati nuovamente attraverso le immagini, confrontando i punti di contatto e di divergenza con le fonti, facendo di fatto emergere un quadro in cui le fonti scritte hanno un ruolo marginale nell'elaborazione dei cicli della vita di Nicola, che iniziano a cristallizzarsi in una serie di episodi chiave con relativamente scarse varianti.

Gli episodi presi in esame da Patterson Ševčenko sono selezionati di fatto sulla base della loro frequenza iconografica, che spesso non corrisponde alla centralità dell'episodio nelle fonti: la nascita<sup>7</sup>; l'educazione<sup>8</sup>; l'elezione a vescovo (o meglio a sacerdote, diacono e poi vescovo)<sup>9</sup>; l'episodio della dote alle tre fanciulle<sup>10</sup>; san Nicola che abbatte l'albero infestato<sup>11</sup>; le storie di mare (raggruppate insieme per la loro scarsa identificabilità iconografica)<sup>12</sup>, il racconto dei tre generali, diviso in sei sezioni corrispondenti alle scene del miracolo

---

<sup>5</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 62-64, nnr.A2-A9.

<sup>6</sup> La chiesa di San Nicola a Kinsvisi in Georgia (IV.2.3) e quella di S. Nicola a Glezou nel Mani (IV.2.4).

<sup>7</sup> Ivi, p. 66-69.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 70-75.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 76-85.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 85-90.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 91-94.

<sup>12</sup> Sono rispettivamente il viaggio a Gerusalemme, la *Praxis de Nautis*, il *Thauma de Arthemide*, la *Praxis de Navibus frumentariis*: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 95-103.

rappresentate<sup>13</sup>; san Nicola distrugge gli idoli<sup>14</sup>; la morte di san Nicola<sup>15</sup> e il *Thauma de Basilio*<sup>16</sup>. Segue poi un gruppo di scene varie, spesso note per una o due uniche attestazioni iconografiche<sup>17</sup>. Nello studio dei singoli episodi trovano spesso spazio approfondimenti su casi specifici, come si vede bene proprio nell'ultima sezione dedicata ai miracoli meno frequenti.

Segue un capitolo di analisi (III), in cui si affrontano alcuni nodi di interesse riguardanti il rapporto tra testo ed immagine. Nonostante il lavoro meticoloso sulle fonti greche di san Nicola permetta in più di un'occasione di individuare singoli dettagli iconografici riferibili ad un limitato numero di alternative nelle fonti, ovvero avvicinandosi spesso all'identificazione del testo noto al *concepteur* di un certo programma iconografico, la studiosa conclude che complessivamente le fonti scritte non hanno che un ruolo marginale nell'economia dell'elaborazione visuale dei singoli episodi. Infatti la moltitudine di particolari del racconto scritto è perlopiù ignorata nel racconto figurativo e moltissimi episodi narrati nelle fonti spesso non vennero mai inclusi nei cicli iconografici dedicati alla vita del santo<sup>18</sup>.

L'opera di traduzione in immagini da parte degli artisti, secondo il parere della studiosa, sembra invece essere piuttosto un'opera di riadattamento e di riuso di formule e modelli iconografici già esistenti, di preferenza biblici, pronti all'uso. Questo è il caso degli episodi della Nascita e del Bagno di Nicola, mutuati dalla Nascita della Vergine o delle le storie di salvataggi in mare, ispirati alla chiamata dei Discepoli<sup>19</sup>, o ancora della prigionia dei tre generali dagli episodi di prigionia veterotestamentari, solo per citare alcuni tra gli esempi. Rispetto ad un canovaccio già fornito dai modelli vengono adottate solo le modifiche strettamente necessarie a rendere riconoscibile l'episodio come appartenente racconto nicolaiano<sup>20</sup>. Una conferma in tal senso verrebbe da un episodio come il miracolo delle tre fanciulle, per il quale non esisteva un modello pronto all'uso e i tentativi degli artisti di creare una composizione plausibile si risolvono in numerose varianti che, secondo il parere della

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 104-129.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 130-133.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 134-142.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 143-148.

<sup>17</sup> Distinto dai miracoli di mare il *Thauma de Demetrio*: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 149-150; seguono poi la guarigione di un indemoniato, la distribuzione dell'elemosina, la guarigione di un cieco, il miracolo del tappeto, san Nicola resuscita tre fanciulli uccisi e la coppia di immagini dell'icona di S. Caterina al monte Sinai di san Nicola che celebra la messa: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 150-154.

<sup>18</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 155-156.

<sup>19</sup> A tale proposito si richiama in caso degli affreschi di Pskov. Viktor Lazarev indicava la presenza di un ciclo di san Nicola nella chiesa del Salvatore del Monastero di Miroz, accanto al ciclo dedicato ai santi Pietro e Paolo: V. Lazarev, *L'arte dell'antica Russia. Mosaici ed affreschi dall'XI al XVI secolo*, Milano 2000, p. 110. A seguito dei restauri, come emerge dai contributi di Vladimir Serabjanov, il ciclo si è rivelato essere una estesa versione della vita dei due principi degli apostoli, con l'inclusione di diversi episodi marini: cfr. V.D. Serabjanov, *Spaso-Preobraženskij sobor Mirožskogo monastyrja*, Moskva 2010. Forse un caso simile è quello del ciclo di Saranda, per il quale si veda: IV.2.A.

<sup>20</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 155-156; cfr. anche: C. Walter, *Nancy P. Ševčenko, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art [compte-rendu]*, in «Revue des études byzantines», 43 (1985), p. 308.

Patterson Ševčenko, non giungono mai ad una soluzione realmente convincente. Un'altra tipologia di elaborazione iconografica sarebbe invece quello che riguarda gli episodi di consacrazione di Nicola alla dignità di diacono, di sacerdote e di vescovo<sup>21</sup> (la prima del tutto assente nelle fonti scritte), e l'episodio della morte del santo, i cui modelli verrebbero dalla quotidianità, ovvero dal cerimoniale liturgico.

A queste rilevanti osservazioni della studiosa sembra necessario però aggiungere che il legame delle immagini nicolaiane con schemi tipici degli episodi biblici, non costituisce un elemento puramente artistico e compositivo; l'uso di questi modelli corrisponde invece al significato stesso della rappresentazione agiografica. In altre parole, nel momento in cui le fonti narrative presentano il santo, più o meno implicitamente, quale figura di Cristo e simile agli Apostoli, non stupisce che le immagini ripropongano il legame tipologico nella forma, costruendo scene familiari, con immediato richiamo ai *typoi* biblici. Le immagini possiedono dunque un potenziale di sintesi metaforica, così che il riferimento al modello doveva apparire immediatamente evidente ai fruitori.

Per quanto riguarda la composizione dei cicli con storie di san Nicola, Patterson sottolinea come nel corso dei secoli vi siano poche varianti nella selezione delle scene dall'XI secolo fino al XV secolo. All'XI secolo si datano le due tavole appartenenti un'anta di un più trittico del Sinai, già menzionato, che Kurt Weitzmann ricostruiva come interamente dedicato al santo, con ben venti riquadri (fig. V.1.2 a-c)<sup>22</sup>. Se si escludono le pitture di Myra nella "camera funeraria sud", del principio del XII secolo, i cicli successivi si datano all'ultimo quarto del XII secolo, con gli esempi di S. Nicola tou Kasnitzi di Kastorià (fig. IV.1.3), con otto scene<sup>23</sup>, e dell'icona agiografica del Sinai con sedici (fig. IV.1.4)<sup>24</sup>. Un dato messo in evidenza dalla studiosa è la crescente attenzione, a partire dall'epoca paleologa, riservata agli episodi di consacrazione dato che sembra una conferma all'ipotesi di un processo di istituzionalizzazione rintracciato nelle fonti<sup>25</sup>.

Nel mondo bizantino la maggioranza dei cicli agiografici nicolaiani comprende dunque la Nascita del santo (con la sola ed esclusiva rappresentazione del miracolo del neonato in piedi nella vasca<sup>26</sup>), l'Educazione, una o più scene di Consacrazione e una più o meno estesa

---

<sup>21</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 80.

<sup>22</sup> Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas Tryptich*, pp. 11-23.

<sup>23</sup> Cinque episodi della *Praxis de Stratelatis*, la guarigione di un indemoniato e due scene non identificate a causa del povero stato conservativo: Patterson Ševčenko, *The life*, p. 29, nr. 2.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 29-31.

<sup>25</sup> Supra. In merito a tale affermazione da notare però che le due scene di consacrazione sono già presenti nell'anta di trittico della fine dell'XI secolo appena menzionata.

<sup>26</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 68.

rappresentazione della *Praxis de Stratelatis*, cui si aggiungono altri Miracoli in numero variabile, infine la Morte del santo<sup>27</sup>.

Nel caso dei cicli murali, la scelta degli episodi non sembra sia determinata dalla loro posizione all'interno della chiesa. Di grande interesse sono le osservazioni avanzate in merito: spesso si trovano nelle cappelle ai lati dell'abside, nel *diaconicon* o nella *prothesis*, nel qual caso lo spazio è schermato e separato dal resto del *naos* e accessibile solo dal *bema*. In tal caso nell'abside può trovarsi un ritratto di san Nicola, indicando che l'intera cappella aveva una dedicazione al santo, distinta dalla quella primaria dell'edificio<sup>28</sup>. In Grecia e nei Balcani i cicli nicolaiani sono collocati nel narteca degli edifici a lui intitolati. Nelle chiese che mancano di ambienti sussidiari essi si trovano sulle pareti del *naos*, elemento che nella maggioranza dei casi corrisponde però anche a un'originaria dedicazione a san Nicola<sup>29</sup>. Come già sottolineato nella descrizione degli affreschi della "camera funeraria sud" di Myra (III.4.5.), la Patterson prendeva atto anche della curiosa inversione della posizione delle scene della vita del santo rispetto al ciclo del *Dodekaorton*, nelle chiese di S. Nicola a Kastania (Messenia, Grecia) (fig. IV.1.4) e di S. Nicola di Klenia (regione di Corinto)<sup>30</sup>.

La studiosa si sofferma sul tema della funzione dei cicli, prendendo spunto dalla chiesa sepolcrale dei SS. Nicola e Pantaleimon di Bojana in Bulgaria (1259, fig. IV.1.5), il cui restauro e la cui decorazione vennero commissionati dal *sebastokrator* Kalojan e dalla sua affascinante moglie Desislava, ritratti nelle pitture e sepolti nel narteca<sup>31</sup>. Patterson Ševčenko si interrogava su una possibile valenza funeraria dei cicli nicolaiani e affermava: "we discover in fact that Nicholas cycles are very often found in conjunction either with actual burials or with painted portraits of the noble donors, whose tombs, though lost, we may presume to have been located nearby"<sup>32</sup>. Sfortunatamente però questo tipo di informazioni non viene trattato sistematicamente nel libro. Dei singoli monumenti infatti manca una visione di insieme (se escludiamo l'elenco analitico II, B), ma soprattutto di contesto, in termini di forma e estensione dei cicli nicolaiani e del loro inserimento all'interno di un programma iconografico e nel

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 156-157.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 159-160.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 160-161.

<sup>30</sup> Ivi, p. 160; nr. 7, p. 34, nr. 16, p. 39. I più recenti studi hanno suggerito che la piccola cappella di Klenia fosse il *katholikon* di un monastero di modeste dimensioni, nell'abside un'iscrizione oggi mutila ricordava i committenti del ciclo pittorico. Si veda in proposito: M. Vardavake, *Oi τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια τῆς Κορινθίας*, in «Δίπτυχα», 4 (1986-1987), pp. 94-140, in particolare pp. 139-140; cfr. anche S.E.J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, New York 2015, pp. 142-143. Sulla questione della posizione del ciclo nicolaiano anche: A. Silius Koukiaris, *Wall painting in Churches with limited Christological Cycle*, in «Zograf», 30 (2004), pp. 111-118.

<sup>31</sup> Sul programma iconografico dei SS. Nicola e Pantaleimon anche: R.B. Schroeder, *Transformative narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church*, in «Dumbarton Oaks Papers», 64 (2010), pp. 103-128.

<sup>32</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 161-162.

panorama culturale di riferimento: tutti elementi che sono solo evocati brevemente nelle conclusioni<sup>33</sup>.

Tornando alla questione della genesi dei cicli della vita del santo, così come ricostruita da Patterson Ševčenko, è chiaro che il riferimento a modelli visuali e compositivi tratti in misura preponderante dall'iconografia biblica implica più o meno indirettamente anche un altro aspetto, ovvero l'esistenza di un "programma tipo" elaborato nell'ambito della decorazione libraria. Christopher Walter scriveva, qualche anno prima, a proposito dell'iconografia di un altro vescovo, Gregorio di Nazianzo: "the most likely place where to find a cycle of biographical pictures is the frontispiece of a written Life"<sup>34</sup>. Tuttavia, nel mondo bizantino nessun manoscritto contenente la vita di san Nicola è accompagnato da un ciclo di miniature, neppure da un singolo episodio narrativo, fatta l'unica eccezione del codice madrilenno della *Synopsis Historiarum* di Giovanni Scilitze (Madrid, Biblioteca National de España, Vitr. 26-2, fol. 209r), che contiene l'illustrazione della guarigione di Giovanni Orfanotrofo (III.6). Anche nei Menologi imperiali troviamo esclusivamente la figura iconica di Nicola; in questo caso l'assenza non genera particolare stupore considerando che le vite dei santi ordinate in questa tipologia di libri liturgici erano lette il giorno del *dies natalis* del santo, ovvero il giorno dell'abbandono della vita terrestre. Sono rappresentate così per la maggior parte scene di torture e martirii, più o meno articolate, a confronto delle quali, forse, la quieta morte in vecchiaia di san Nicola avrebbe potuto non costituire un'immagine di sufficiente impatto<sup>35</sup>. L'ipotesi dell'esistenza di un ciclo perduto in ambito librario proposta dalla studiosa è però moderata nelle conclusioni<sup>36</sup> e poi ritrattata nella voce *Hagiographical Illustration*, redatta per l'*Oxford Dictionary of Byzantium*, sulla base alla verifica di una più ampia casistica, affermando: "narrative cycles devoted to a single saint rarely appear in manuscript form, with the exception of a few brief sequencies in the manuscripts of the Homily of Gregory of Nazianzus and the marginal Psalters"<sup>37</sup>.

Forse anche in virtù dell'ipotesi preferenziale inizialmente suggerita sull'esistenza di un prototipo in ambito librario, è interessante notare che, sebbene la diffusione del culto di san

---

<sup>33</sup> Per una sintesi sugli sviluppi iconografici della vita di san Nicola nei programmi iconografici bizantini anche: Bacci, *San Nicola*, pp. 144-148.

<sup>34</sup> C. Walter, *Biographical scenes of the Three Hierarchs*, in «*Revue des études byzantines*», 36 (1978), pp. 233-260, in particolare p. 235.

<sup>35</sup> Sul tema della *koimesis* dei santi un confronto di un certo interesse è fornito dalle rappresentazioni della vita dei santi monaci: S. Moretti, *La morte del monaco nelle più antiche fonti figurative bizantine: dalle origini al secolo XI*, in «*Hortus Artium Medievalium*», 23 (2017), 2, pp. 556-568.

<sup>36</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 172-173 (con un suggerimento circa la possibilità che il repertorio della vita del santo potesse essere parte dell'educazione di bottega degli artisti). Cfr. Ivi, pp. 165-170.

<sup>37</sup> Patterson Ševčenko, s.v. *Hagiographical illustration*, p. 896. Sull'illustrazione delle Omelie di Gregorio si veda nuovamente: Walter, *Biographical scenes*, pp. 235-243 e soprattutto le riflessioni di Leslie Brubaker a partire da: Brubaker, *Vision and Meaning*.

Nicola a Costantinopoli sia presa in esame nel capitolo introduttivo del suo lavoro, nelle conclusioni Patterson Ševčenko non considera la possibilità che fosse stata invece la capitale a fornire un modello per i cicli della vita di san Nicola in Oriente. Del resto nessun indizio in tal senso è tramandato dalle fonti sulle numerose chiese e monasteri dedicati al santo a Costantinopoli<sup>38</sup>. La chiesa dedicata ai Santi Procopio e Nicola, fatta edificare da Giustiniano nei pressi del santuario delle Blacherne, esterna alle mura costruite da Teodosio II, almeno a partire dal VII secolo doveva avere una dedizione unica a Nicola<sup>39</sup>. La *Nea Ekklesia*, costruita all'interno del palazzo imperiale da Basilio I (867-886), era dedicata a Cristo, all'arcangelo Gabriele, al profeta Elia, alla Vergine e a san Nicola<sup>40</sup>, testimonianza del fatto che il culto del santo aveva già raggiunto l'élite politica e religiosa della capitale.

Anna Comnena ricorda S. Nicola *ta Basilidou*, un oratorio o forse una cappella, nelle vicinanze della S. Sofia<sup>41</sup>. Più tardi, intorno alla metà del XIV secolo, Niceforo Callisto vi ambienta un miracolo di guarigione di Nicola in favore di un suo omonimo, *De Nicolao claudo*, e, in merito

---

<sup>38</sup> Una prima sistematica raccolta in: R. Janin, *Les églises byzantines Saint-Nicholas à Constantinople (avec un carte)*, in «Échos d'Orient», 31 (1932), 181, pp. 403-418. Si veda anche: P. Magdalino, *Le culte de saint Nicholas à Constantinople*, in *En Orient et en Occident*, pp. 41-56.

<sup>39</sup> Procopio di Cesarea, *De Aedificiis*, IV, ed. Procopio di Cesarea, *Gli edifici*, traduzione e commento a cura di C. Dell'Osso, saggi di O. Brandt, G. Castiglia, Città del Vaticano 2019 (Studi di antichità cristiana, 67), pp. 118-119; La chiesa è poi ricordata con dedizione al solo Nicola dopo la ricostruzione a seguito dell'incendio da parte degli Avari nel 627: *Chronicon Paschale*, 397, ed. in *Patrologia cursus... seriae graeca*, 92, col. 1016. La notizia è stata letta come il segno che la dedizione a san Nicola sia successiva al tempo dell'edificazione da parte di Giustiniano: Janin, *Les églises byzantines*, pp. 404-408; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I, 3: *Les églises et les monastères*, Paris 1969, pp. 383-384; Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 19. Inizialmente fuori dalle mura di Teodosio II, in seguito la cinta includerà anche la chiesa di san Nicola, in una posizione intermedia tra le mura di Eraclio (610-640) e quelle di Leone V (813-820): Janin, *Les églises byzantines*, p. 405; Tsangadas, *The Fortifications and Defence*, pp. 26-32; 154-155; Van Millingen *Byzantine Constantinople*, ed. New York 2010, pp. 118-119). Sullo sviluppo urbano di quest'area si veda anche: A. Paribeni, *Il quartiere delle Blacherne a Costantinopoli*, in *Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina*, atti della giornata di studio (Roma, 4 dicembre 1986), a cura di C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, A. Iacobini, Roma 1988 (Milion, 1), pp. 215-229. Per i secoli successivi Janin riporta la notizia che il patriarca di Costantinopoli Eutichio (906-907) aveva depresso nella chiesa di S. Nicola alle Blacherne le reliquie di san Pietro vescovo della Phrygia (in seguito identificato con S. Nicola di Melibôton: Janin, *Les églises et les monastères*, p. 374). Nel Trecento, Stefano di Novgorod menziona una torre cittadina detta di S. Nicola per la vicinanza alla chiesa, restaurata da Romano Lecapeno (920-944). Per i secoli successivi della chiesa di S. Nicola alle Blacherne che pure in epoca bizantina, a partire dal trasferimento della residenza imperiale nel quartiere, potrebbe aver avuto un ruolo non secondario all'interno della religiosità cittadina, non abbiamo notizie. È solo menzionata da Anna Comnena che ricorda che i crociati, nel 1097 stavano per incendiare la porta nei pressi dell'edificio che da questo aveva preso il nome: cfr. Janin, *Les églises byzantines*, p. 407.

<sup>40</sup> Sulla *Nea*, spogliata già al tempo di Isacco II e saccheggiata dai latini, poi distrutta dopo la conquista ottomana si veda almeno: P. Magdalino, *Observations on the Nea Ekklesia of Basil I*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 37 (1987), pp. 51-64; C. Mango, s.v. *Nea Ekklesia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1448. Sulla descrizione della chiesa da parte di Costantino VII nella *Vita Basilii* si è già detto: cfr. I.1.

<sup>41</sup> Anna Comnena, *Alexiad*, pp. 38-39; cfr. Janin, *Les églises byzantines*, pp. 408-410; Id., *Les églises et les monastères*, p. 369.

alla posizione dell'edificio, afferma che si trovava presso il portico orientale della S. Sofia<sup>42</sup>. A collegare la cappella alla Grande chiesa è un "passaggio di san Nicola", ricordato anche nel secolo successivo dal pellegrino Stefano di Novgorod<sup>43</sup>. Questi ricorda che all'interno era custodita una speciale immagine del santo, la protagonista del miracolo *De Iconya*<sup>44</sup>.

Il passaggio dalla cappella verso la S. Sofia deve identificarsi con lo stesso che, con diversa titolazione a san Pietro vescovo e martire, era già stato descritto nel 1200 da un concittadino di Stefano, Antonio di Novgorod. Questi menzionava al suo interno un "tappeto" di san Nicola. Non potendo entrare nel merito del significato del termine usato dal pellegrino, la sua unanime traduzione da parte della critica ("tappeto") sembra alludere ad un manufatto di dimensioni significative, forse un *peplos*. Che il tessuto fosse denominato di san Nicola per la presenza di un ricamo figurato con l'immagine del santo, se non addirittura di un vero e proprio ciclo narrativo, è del resto solo una suggestione. La precoce cronologia della citazione del manufatto genera dubbi sulla possibilità che si trattasse di un *peplos* (se tale va considerato l'oggetto descritto dal pellegrino Antonio) istoriato, simile dunque al celebre pallio di san Lorenzo di Genova<sup>45</sup>. Ad ogni modo, anche in questa eventualità, sembra difficile immaginare che, pur in una tale posizione di rilievo, l'oggetto in questione possa essere stato il capostipite di una tradizione iconografica. Si aggiunga che è stato inoltre suggerito che il termine usato da Antonio di Novgorod possa indicare il tappeto protagonista dell'omonimo miracolo operato dal santo, peraltro particolarmente diffuso nelle fonti paleoslave. Si tratterebbe dunque di una reliquia legata al racconto agiografico piuttosto che di una testimonianza figurativa. Tale proposta di lettura sembrerebbe concordare anche con la posizione della menzione del tappeto all'interno del testo, accanto alla reliquia delle catene di san Pietro<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Anche nella versione più antica del miracolo dello zoppo Nicola, risalente all'XI secolo, la guarigione avviene nelle vicinanze della S. Sofia, sebbene senza la specificazione del toponimo *ta Basilidou*: Cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 349-353; in particolare pp. 350-351, n.9.

<sup>43</sup> Per l'edizione e il commento del resoconto di viaggio: Majeska, *Russian Travelers*, p. 31, 223; anche: Janin, *Les églises et les monastères*, p. 369; Sui due episodi nicolaiani menzionati si veda: II.1.2; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 350-351. Stefano di Novgorod affermava che la cappella fosse stata edificata, come ringraziamento, nei pressi dell'abitazione di Demetrio, salvato dall'affogamento dal santo. Sul miracolo *De Demetrio*: cfr. Cap.II.1.2.

<sup>44</sup> Cfr. II.1.3.

<sup>45</sup> Dono dell'imperatore Michele VIII Paleologo per la città di Genova, per il cui contesto di committenza e iconografia si veda: A. Paribeni, *Il pallio di San Lorenzo a Genova*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453*, a cura di A. Iacobini e M. della Valle, Roma 1999 (Milion, 5), pp. 229-252; S. Leggio, *Seta e diplomazia al tempo di Michele VIII Paleologo: dal pallio di San Lorenzo al perduto ricamo per il Papa Gregorio X*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico: storia, arte e architettura*, atti del convegno internazionale (Genova, 26-27 maggio 2016), Milano 2016, pp. 125-137; anche: S. Kalopissi-Verti, *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Acte du colloque (Athènes, avril 2009), sous la direction de F. Joubert, J.-P. Caillet, Paris 2012, pp. 41-64.

<sup>46</sup> Su questa ipotesi si veda: N. Moran, *Byzantine carpet ideology*, in «Проблеми на изкуството», 40 (2007), 1, pp. 13-15. Il miracolo del tappeto, noto solamente da fonti slave, è rappresentato nel ciclo di

Come già messo in rilievo da Paul Magdalino, il miracolo *De Nicolao claudo* fa riferimento anche ad una seconda chiesa dedicata a san Nicola, significativa perché identificata quale il luogo di svolgimento della festa del santo. Nelle versioni del miracolo edite da Gustav Anrich, l'edificio è denominato S. Nicola των Ἰβήρων, ovvero legata alla nazione georgiana<sup>47</sup>. Magdalino ha proposto di identificarla con la chiesa di S. Nicola presso l'antica acropoli di Bisanzio, non lontano dall'Orfanotrofia e forse da esso inglobata. Il suo nome risalirebbe al momento della trasformazione in monastero, affidato ad una comunità monastica femminile georgiana da parte di Alessio I Comneno, alla fine dell'XI secolo<sup>48</sup>. Anche per questo edificio, sfortunatamente, non abbiamo alcuna informazione circa l'eventuale esistenza di una decorazione pittorica<sup>49</sup>.

Tornando agli studi di Patterson Ševčenko, nel corso degli anni la studiosa ha avuto modo, in diverse occasioni, di tornare a riflettere sull'iconografia nicolaiana nel mondo bizantino, marginalizzando però il ruolo delle immagini narrative in contributi di sintesi sull'evoluzione generale dell'iconografia del santo. Di notevole interesse, nella nostra prospettiva, è la voce dedicata a san Nicola, curata insieme a Marina Falla Castelfranchi nell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*, dove la studiosa americana segnalava stringatamente l'esistenza di un nuovo ciclo agiografico nella basilica del santo a Myra<sup>50</sup>.

Le fonti sulla vita di san Nicola hanno continuato comunque ad essere per Patterson spunto di riflessione anche nello studio di tematiche parallele. Lo conferma l'incipit da lei scelto per il celebre saggio *The 'Vita Icon' or the Painter as Hagiographer*, dove ad introdurre l'avvincente quadro ricostruttivo dedicato all'elaborazione di una nuova tipologia di icona, quella agiografica, è proprio il brano iniziale del Βίος ἐν συντόμῳ<sup>51</sup>.

---

affreschi della chiesa dei SS. Nicola e Pantaleimon a Bojana, in Bulgaria (1259). A favore di questa interpretazione viene il resoconto di viaggio del pellegrino Stefano, che identifica l'icona quale protagonista del miracolo dell'ebreo. Si potrebbe quindi anche pensare nell'ottica del pubblico dei lettori, a un *topos* letterario: quello di collegare certi manufatti ai rispettivi racconti agiografici.

<sup>47</sup> P. Magdalino, *Le culte de saint Nicholas à Constantinople*, in *En Orient et en Occident*, pp. 41-56.

<sup>48</sup> Magdalino, *Constantinople médiévale*, p. 53, n. 15; Id., *Le culte de saint Nicholas à Constantinople*, pp. 41-56.

<sup>49</sup> Ad ogni modo è interessante notare che, come vedremo, la vita del santo conosca attestazioni precoci e significative in Georgia e ricorra in altri luoghi del Mediterraneo frequentati dalla nazione georgiana.

<sup>50</sup> N. Patterson Ševčenko, M. Falla Castelfranchi, s.v. *Nicola, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 8, Roma 1997, pp. 679-683. Si segnalano inoltre: N. Patterson Ševčenko, *San Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente, cat. della mostra*, Bari, Castello Svevo (7 dicembre 2006- 6 maggio 2007), Milano 2006, pp. 61-70; Ead., *Святой Николай в византийском искусстве*, in *Добрый Кормищий почитание святого Николая в Христианском мире. Сборник статей*, сост. А. В. Вугаевский, Москва 2011, pp. 282-295; Ead., *St. Nicholas in Byzantine Art*, in *En Orient et en Occident, le culte de Saint Nicolas en Europe (Xe-XXIe siècle)*, Actes du colloque (Lunéville et Saint-Nicolas-de-Port, 5-7 décembre 2013) ed. par V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015, pp. 75-105.

<sup>51</sup> N. Patterson Ševčenko, *Vita Icons and 'Decorated' Icons of the Komnenian Period*, in *Four Icons in the Menil Collection*, edited by, B. Davezac, Houston 1992 (The Menil Collection Monographs, 1), pp.



La monografia del 1983 non mancava di menzionare alcune attestazioni iconografiche italiane e l'apparato di note dimostra un interesse verso il panorama occidentale, la cui conoscenza era mediata però quasi esclusivamente dal ricco ma datato volume di Karl Meisen (1931)<sup>52</sup>. Nello studio dei monumenti dell'Italia meridionale e di altre regioni della penisola (si veda il nostro Cap. V), il lavoro della studiosa americana ha ricevuto naturalmente la massima risonanza e, in parte una inevitabile semplificazione, fungendo in certo senso da repertorio canonizzato per la decifrazione delle scene della vita del santo. Negli studi sulla pittura in Italia meridionale e altri monumenti in catalogo (Cap. V) il lavoro della studiosa americana ha ricevuto la massima risonanza e, in parte, una semplificazione, fungendo da repertorio per la decifrazione delle scene della vita del santo. Per integrare e aggiornare il panorama del mondo bizantino offerto dalla Patterson si è deciso dunque di redigere una serie di schede monografiche brevi dal valore senegetico, che vanno a completare il suo catalogo con i monumenti, i quali, analogamente al ciclo della "camera funeraria sud" di Myra, sono emersi in seguito alla pubblicazione della sua monografia del 1983 o che non erano stati presi in considerazione dalla studiosa. A questi abbiamo aggiunto due cicli solo menzionati nell'appendice: la chiesa di S. Nicola a Kintsvisi (IV.2.3) e la chiesa di S. Nicola di Glezou (IV.2.4)<sup>53</sup>. La sezione si apre inoltre con un caso dubitativamente nicolaiano, Saranda (IV.2.A).

---

57-69; Ead., *'Vita Icon' or the painter as Hagiographer*, in «Dumbarton Oaks Papers», 53 (1999), pp. 149-165 (entrambi riediti in in Ead., *The Celebration of Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham 2013 (Variorum collected studies, 975), VI, VII). Il passo citato già in: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 285.

<sup>52</sup> Meisen, *Nikolaoskult*.

<sup>53</sup> Per quanto riguarda invece gli aggiornamenti bibliografici sui sinoli monumenti ricompresi nello studio di Nancy Patterson Ševčenko si rimanda alla *Tabella sinottica dei cicli della vita di san Nicola* (VI). Si segnala che le schede integrative sono per ora "segnaletiche" poiché allo studio della letteratura non si è potuto accostare la necessaria analisi autoptica dei monumenti attraverso i sopralluoghi originariamente previsti.



MAP OF THE MONUMENTS. Salonica: Monuments with St. Nicholas' Cycles.

IV.1.1. Mappa dei monumenti censiti in *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* di N. Patterson Ševčenko (1983).



IV.1.2.a. Ricostruzione grafica dell'anta del trittico nicolaiano del Sinai (Weitzmann 1966).



IV.1.2.b. Monte Sinai, Arba'in, frammento di anta: Vergine Annunciata, san Nicola ordinato diacono, san Nicola ordinato vescovo (3-4 nella ricostruzione); © Princeton University. Sinai. The Icon Collection.

IV.1.2.c. Monte Sinai, Monastero di S. Caterina, Galleria delle icone, frammento di anta: Tre generali in prigione, san Nicola appare in sogno a Costantino, guarigione di Leone (?), morte di san Nicola (11-12, 19-20). © Princeton University. Sinai. The Icon Collection.



Fig.V.1.3. Kastoria, Agios Nikolaos *tu Kaznitsi*, controfacciata, particolare del ciclo di san Nicola, san Nicola appare ad Ablavio.



Fig. V.1.4. Monte Sinai, Monastero di S. Caterina, San Nicola e storie della sua vita. © Princeton University. Sinai. The Icon Collection.



Fig. V.1.5. Kastania, Agios Nikolaos mikre, storie di san Nicola.



IV.1.6. Bojana, Ss. Nicola e Pantaleimon, *naos*, il *sebastokrator* Kalojan e sua moglie Desislava.

## IV.2. I monumenti

### IV.2.A. SS. Quaranta martiri a Saranda (Albania)

Nell'ambito dello studio sul *katholikon* del monastero di S. Nicola di Mesopotam nel sud dell'Albania, Gianclaudio Macchiarella ha segnalato la presenza di un frammentario ciclo pittorico con scene narrative nicolaiane negli ambienti sopravvissuti alla distruzione del vicino santuario dei SS. Quaranta Martiri a Saranda<sup>54</sup>.

Per la prossimità geografica alla costa pugliese, per il ruolo nella geografia politica tra Bisanzio, i Normanni e Venezia, la Dalmazia, più in generale l'intera costa orientale adriatica, corrispondente ai moderni stati di Croazia, Montenegro e Albania, costituiscono infatti un territorio particolarmente promettente per rintracciare nuove testimonianze pittoriche della vita di san Nicola<sup>55</sup>. Le testimonianze del culto del santo in questi territori non mancano; tra le più celebri attestazioni quella letteraria tramandata dal racconto dell'invasione normanna dell'Ilirico di Anna Comnena, che descrive una cappella dedicata a san Nicola presso l'avamposto costiero, distante quattro stadi da Durazzo, dove si era stabilito con l'esercito suo padre Alessio<sup>56</sup>. Se è vero che le perdite del patrimonio artistico e architettonico medievale della regione sono enormi<sup>57</sup>, va detto però che le innumerevoli dediche di edifici sacri al santo sono spesso difficilmente riconducibili con certezza al Medioevo. Sarah Burnett ha ricavato alcuni dati sulla città di Dubrovnik e sui suoi dintorni dalle Visite Apostoliche dell'ultimo quarto del XVI secolo. Nella Visita del 1573-1574 in città sono menzionate 11 chiese dedicate al vescovo di Myra, tra queste l'unica dedizione certamente medievale è quella della chiesa di S. Nicola sita a Prijeko, sulla costa a nord della città<sup>58</sup>. Nel 1579 nell'isola di Issa è un monastero di S. Nicola e una chiesa *Sancti Nicolai* è a Bar (oggi in Montenegro)<sup>59</sup>. Ancora

---

<sup>54</sup> G. Macchiarella, *Un caso a sé: S. Nicola di Mesopotam (Albania)*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia 2011, pp. 123-135, in particolare pp. 131-132.

<sup>55</sup> Sul vasto tema si veda almeno: D. Abulafia, *Dalmatian Ragusa and the Norman Kingdom of Sicily*, in «The Slavonic and East European Review», 54 (1976), 3, pp. 412-428; Osborne, *Politics, Diplomacy and the Cult of Relics*, pp. 369-386; F. Curta, *Eastern Europe in the Middle Ages (500–1300)*, Leiden 2019 (Brill's Companions to European History, 19) chap. 15 (Byzantium in the Balkans c.800-1000).

<sup>56</sup> Anna Comnena, *The Alexiad*, translated by E.A.S. Dawes, Cambridge (Ontario) 2000, p. 75.

<sup>57</sup> Anche in virtù del drammatico bilancio novecentesco di conflitti in questi territori dell'ex-Jugoslavia, il panorama degli studi storici e storico-artistici è piuttosto disomogeneo: relativamente più indagata è la costa settentrionale, corrispondente alla regione bizantina della Dalmazia, meno l'area meridionale compresa l'Albania. Sullo stato dell'arte sul patrimonio artistico medievale albanese si veda: V. Pace, *Mosaici e pittura in Albania (VI - XIV secolo) stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Progetto Durrës l'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, atti del primo incontro scientifico (Parma-Udine, 19-20 aprile 2002), a cura di M. Buora, S. Santoro, Trieste 2003 (Antichità adriatiche, 53), pp. 93-128.

<sup>58</sup> Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, pp. 163-164. Sulla chiesa si veda: Ž. Peković, *St. Nicholas' church in Prijeko*, in «Starohrvatska prosvjeta», 21 (1991), 3, pp. 159-170.

<sup>59</sup> Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, p. 164.

non lontano da Dubrovnik, nell'isola di Koločep è una chiesa dedicata al santo databile per i caratteri architettonici, nonché per le ormai rovinatissime pitture, al XII secolo<sup>60</sup>. Nonostante sia menzionata per la prima volta nel 1457, ancora più antica doveva essere la dedicazione della chiesa di S. Nicola di Lëzhe in Albania, edificio ricostruito nel corso del XII secolo, oggi ridotto a rudere e trasformato nel mausoleo dell'eroe nazionale Skanderbeg, dove si conserva un frammento di affresco in cui è stata identificata l'immagine iconica del santo<sup>61</sup>. La chiesa di S. Nicola a Perhondi sorge non lontano da Berat: la sua prima fase risale all'XI secolo, ma poi venne restaurata nel corso del XIV secolo, quando questi territori erano entrati ormai all'interno del Despotato dell'Epiro<sup>62</sup>. A queste testimonianze si affianca la dedicazione del *katholikon* del monastero di Mesopotam, già menzionato, edificato nel terzo decennio del Duecento<sup>63</sup>.

Il santuario dei Quaranta Martiri, forse già fondato nel VI secolo, sorgeva fuori dalle mura cittadine di Saranda, antica Onchesmos, porto romano dell'Illiria (fig. IV.2.A.1)<sup>64</sup>. Il santuario e il monastero annesso rimasero in uso fino all'abbandono avvenuto al principio del Novecento: la chiesa risultava già priva del tetto quando il sito venne studiato negli anni '20 da Luigi Maria Ugolini<sup>65</sup>. La sua testimonianza quella dell'archeologo danese Ejnar Dyggve,

---

<sup>60</sup> Cfr: Ž. Peković, *Četiri elafitske crkve* (Quattro chiese delle isole Elafite), Split 2008, pp. 72-81, cit. in: N. Maraković, T. Turković, *Liturgical Vestments in the Eleventh and Twelfth Century Mural Paintings of Dubrovnik and Elaphiti Islands – a Contribution to the Study of "Adrio-Byzantinism" on the Eastern Adriatic*, in «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 40 (2016), pp. 7-19.

<sup>61</sup> E. Soppi, *Të dhënat të reja të përfituar gjatë restaurimit të pikturës së kishës Shën Mëria e Berarit* (Nuovi dati emersi durante il restauro della chiesa di Nostra Signora di Berat), in «Monumentet», 37(1990), 2, pp. 91-100, cit. in: B. Bregu, *Entre Orient et Occident, l'architecture religieuse médiévale du nord de l'Albanie. Études architecturales comparatives à travers les méthodes de l'archéologie du bâti: les églises Sainte-Parascève de Balldrem et Saint-Nicolas de Lezha*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 128 (2016), 2, pp. 553-569.

<sup>62</sup> D. Dharmo, F. Thaci, *Piktura mesjetare e Beratit* (Pittura medievale di Berat), in «Monumentet», 1 (1988), pp. 89-95; R. Rousseva, *The Legend of the Last Emperor and an Unpublished Eschatological Scene from St. Nicholas Church in Perhondi Village (Albania, 14<sup>th</sup> century)*, in «Ниш и Византија», 6 (2007), pp. 231-243. Rousseva segnala la possibile presenza di una scena della vita di san Nicola nel ciclo di affreschi di XIV secolo nella chiesa, sul quale non sono riuscita ad ottenere ulteriori informazioni né documentazione fotografica e la cui indagine si intende approfondire in altra sede.

<sup>63</sup> Macchiarella, *Un caso a sé*, pp. 127-128.

<sup>64</sup> J. Mitchell, *The Archaeology of Pilgrimage in Late Antique Albania: the Basilica of the Forty Martyrs*, in *Recent Research on the Late Antique Countryside*, edited by W. Bowden, L. Lavan, C. Machado, Leiden 2004, pp. 144-186, in particolare pp. 147, 150; R. Hodges, J. Mitchell, *The Forty Saints Reconsidered*, in «Expedition Magazine», 56 (2014), 3, pp. 38-44, in particolare p. 38; I. Vitaliotis, *The basilica of the Forty Martyrs, Albania: a pilgrimage church of the Early Christian period*, in *Routes of Faith in Medieval Mediterranean. History, Monuments, People, Pilgrimage perspectives*, proceedings of the international symposium (Thessalonike, 7<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> November 2007), ed. by E. Hadjityrphos, Thessalonike 2008, pp. 403-413, in particolare pp. 404-405 (sulla posizione del santuario).

<sup>65</sup> L. M. Ugolini, *L'Albania antica*, 1: *Ricerche archeologiche*, Roma-Milano 1927, in particolare pp. 147-148; cfr. Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, p. 148. Sulla figura dell'archeologo e sulla politicizzazione fascista degli scavi: S. Magnani, *In Albania sulle orme di Roma: l'archeologia politica di Luigi Maria Ugolini*, in *Le identità difficili. Archeologia, potere, propaganda nei Balcani*, a cura di S. Magnani e C. Marcaccini, Firenze 2007 (Portolano adriatico, 3), pp. 31-46; A. Pessina, N.C. Vella, *Archeologia e Fascismo negli archivi di Luigi Maria Ugolini*, in *150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, atti del convegno (Roma, 23-26 novembre 2011) a cura di A. Guidi, Firenze 2014, pp. 393-402;

del 1938 (fig. IV.2.A.2)<sup>66</sup>, sono di grande interesse perché precedono la completa distruzione causata dal bombardamento tedesco del 1944, dal quale vennero risparmiati solo gli ambienti sottostanti la basilica.

In pianta, l'edificio aveva una forma piuttosto curiosa e particolarmente complessa: all'abside maggiore ad est si affiancavano due nicchie disposte ortogonalmente mentre altre quattro nicchie, due per ciascun lato, si aprivano lungo il *naos*, preceduto ad ovest da un nartece rettangolare della stessa ampiezza<sup>67</sup>. All'esterno dell'edificio si trovavano numerose iscrizioni realizzate con piastrelle colorate e frammenti di ceramica con i nomi dei singoli donatori che avevano contribuito all'edificazione<sup>68</sup>. Al primo edificio si sovrapposero alcuni restauri e ampliamenti datati dalla critica all'epoca mediobizantina, segno di un rinnovato interesse per il sito all'interno degli itinerari di pellegrinaggio mediterranei (fig. IV.2.A.4)<sup>69</sup>.

Alla cripta si accedeva dall'esterno, da due ingressi sul lato nord. Essa si compone di una successione intricata di ambienti, quasi un labirinto, per un'estensione pari a due terzi della basilica. Uno stretto corridoio anulare coperto a botte dà accesso a dieci ambienti, cinque verso est (fig. IV.2.A. , B15-19), tre di dimensioni maggiori verso ovest (fig. IV.2.A.5, B21-26), cui si aggiungono due vani più piccoli con accesso rispettivamente da est e da ovest (fig. IV.2.1., B21-B26), preceduti ad ovest da un corridoio voltato suddiviso da coppie di arcate in quattro campate (fig. IV.2.A.5, B9-12). Ciascuno degli ambienti che si apre nel corridoio è orientato ad est, ha copertura a botte, è provvisto di aperture sulla sommità per l'aerazione ed è fornito di panche in muratura lungo il perimetro<sup>70</sup>. Si conservano tracce frammentarie di decorazione pittorica ascrivibili al almeno due distinte fasi: una più antica di VI secolo ed una seconda attribuita da John Mitchell all'epoca mediobizantina, tra IX e XII secolo<sup>71</sup>. Di questa seconda fase dovrebbero far parte le pitture, individuate da Macchiarella, nella seconda cappella che si apre nel tratto orientale del corridoio (fig. IV.2.A.5. B18). Si tratta di tre brani pittorici particolarmente compromessi, poco più che ombre di colore (figg. IV.2.A.6-8). Il primo mostra una coppia di personaggi con nimbo azzurro: quello sulla sinistra ha una tunica rosso

---

cfr. anche: M.C. D'Ercole, *Archeologia e politica fascista in Adriatico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», ser. 5, 5 (2013), 1, pp. 359-401.

<sup>66</sup> E. Dyggve, *Die altchristlichen Kultbauten an der Westküste der Balkanhalbinsel*, in Atti del IV congresso internazionale di archeologia cristiana (Città del Vaticano, 16 - 22 ottobre 1938), Città del Vaticano 1940 (Studi di antichità cristiana, 16), pp. 391-414, in particolare fig. 19D (pianta della basilica); cfr. Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, pp. 150-152, fig. 2.

<sup>67</sup> Ugolini, *Ricerche archeologiche*, p. 147; Per una dettagliata analisi dell'architettura sulla base della documentazione: Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, p. 152, 156-159.

<sup>68</sup> Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, pp. 160-162; Vitaliotis, *The basilica of the Forty*, p. 411.

<sup>69</sup> Hodges, Mitchell, *The Forty Saints Reconsidered*, pp. 38-44

<sup>70</sup> Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, pp. 162-165.

<sup>71</sup> Mitchell, *The Archeology of Pilgrimage*, pp. 165-175; Hodges, Mitchell, *The Forty Saints Reconsidered*, pp. 43-44. L'intera decorazione superstite è invece ricondotta in tre fasi entro il tardo VI secolo: Vitaliotis, *The basilica of the Forty*, pp. 410-411.



bruna e un mantello blu scuro; il volto è frontale ma il busto è in torsione perché con una mano sta afferrando per la barba, appuntita e nera, il personaggio sulla destra, il quale, leggermente rivolto verso il primo, è costretto ad una posa innaturale della testa piegata all'indietro (fig. IV.2.A.6). Questo secondo personaggio con capelli e barba scuri ha una tunica bianca e mantello scuro annodato davanti al petto. Il secondo brano, quasi del tutto illeggibile, mostra sulla sinistra una mensa d'altare entro un ciborio con due aperture, verso la quale si inchina una figura, anch'essa con nimbo azzurro; più a destra un secondo personaggio nimbatto stante (fig. IV.2.A.7). Nel terzo brano si vede la prua di una nave con dell'acqua intorno; sullo sfondo sono dei monti con vegetazione. Dei personaggi sulla nave e del resto della scena non si riescono a discernere ulteriori dettagli (IV.2.A.8).

Macchiarella ha visto nel personaggio con capigliatura e barba nera appuntita, che nel secondo brano egli ritiene indossi paramenti vescovili, e nel primo un pallio, san Nicola, scelto da Cristo vescovo di Myra e la sua consacrazione; infine il miracolo delle navi granarie<sup>72</sup>. Il primo ostacolo della proposta interpretativa avanzata da Macchiarella è rappresentato dall'iconografia del protagonista, sebbene ad una datazione così alta, quale quella proposta del IX secolo, il ritratto del santo non doveva ancora essere delineato secondo la futura e riconoscibile fisionomia. L'episodio dell'elezione e della consacrazione a vescovo avrebbe potuto aderire alle fonti agiografiche, come spesso avviene in Occidente, e rappresentare il santo in giovane età. Nel secondo brano così identificato lo studioso descrive un personaggio al di fuori delle mura e poi lo indica nuovamente rappresentato presso l'altare. In realtà è difficile concordare con l'ipotesi dello stesso personaggio ripetuto, in considerazione delle differenze ancora percepibili, nonostante lo stato conservativo: uno ha barba scura e rotonda, l'altro è giovane e sbarbato. Inoltre, il primo brano, identificato con la scena di consacrazione, solleva ancora maggiori perplessità: perché Cristo, sulla cui identificazione non mi sembra possano esserci dubbi, dovrebbe tirare la barba a san Nicola? Il gesto infatti ha spesso una esplicita valenza negativa ed nell'iconografia corrisponde a sopraffazione o disprezzo<sup>73</sup>.

Nel terzo brano con la nave Iohannis Vitaliotis vedeva nell'acqua una rete da pescatori, elemento che insieme al confinamento dell'acqua dato dallo sfondo dei monti (forse quindi più un lago che una costa) concorderebbe con l'iconografia della chiamata dei discepoli Giacomo e Giovanni come raccontata nei vangeli (Mc 1,19)<sup>74</sup>. Anche in relazione a questa proposta lo studioso suggeriva di identificare nel personaggio afferrato per la barba Matteo, mentre più recentemente, sulla base della lettura di un passo del Vangelo apocrifo di Giovanni, Ekaterina

---

<sup>72</sup> Macchiarella, *Un caso a sé*, pp. 131-132.

<sup>73</sup> Sulla gestualità legata alla barba in particolare: J. Jacoby, *The beard pullers in Romanesque art: an Islamic motif and its evolution in the West*, in «Arte medievale», ser.2, 1 (1987), pp. 65-85.

<sup>74</sup> Vitalionis, *The basilica of the Forty*, pp. 409-410.

Endoltseva e Andrej Vinogradov hanno ipotizzato di riconoscervi lo stesso autore, l'apostolo Giovanni, redarguito per la sua curiosità<sup>75</sup>. Questa lettura neotestamentaria sembra piuttosto convincente, sebbene sfortunatamente non vi abbia trovato spazio una nuova interpretazione del secondo brano pittorico descritto nell'ambiente. In conclusione, pur nella decifrazione dei pochi brani rimasti, il caso di Saranda sembra doversi escludere dal *corpus* dell'iconografia narrativa nicolaiana.

---

<sup>75</sup> E. Endoltseva, A. Vinogradov, *Beard pulling in Medieval Christian Art: Various interpretation of a scene*, in «Anastasis. Research on Medieval Culture and Art», 3 (2016), 1, Opensource (pp.1-11), in particolare pp. 8-9 (su Saranda).



Fig.IV.2.A.2.  
Sarada, SS.  
Quaranta Martiri,  
veduta aerea  
degli scavi della  
basilica.

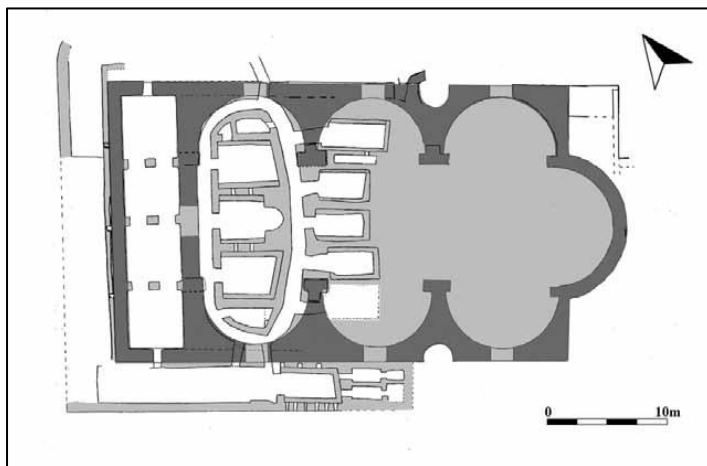


Fig. IV.2.A.3a. Pianta della chiesa e  
della cripta dei SS. Quaranta Martiri di  
Sarada da E. Diggve 1938 (Hodges,  
Mitchell 2014).

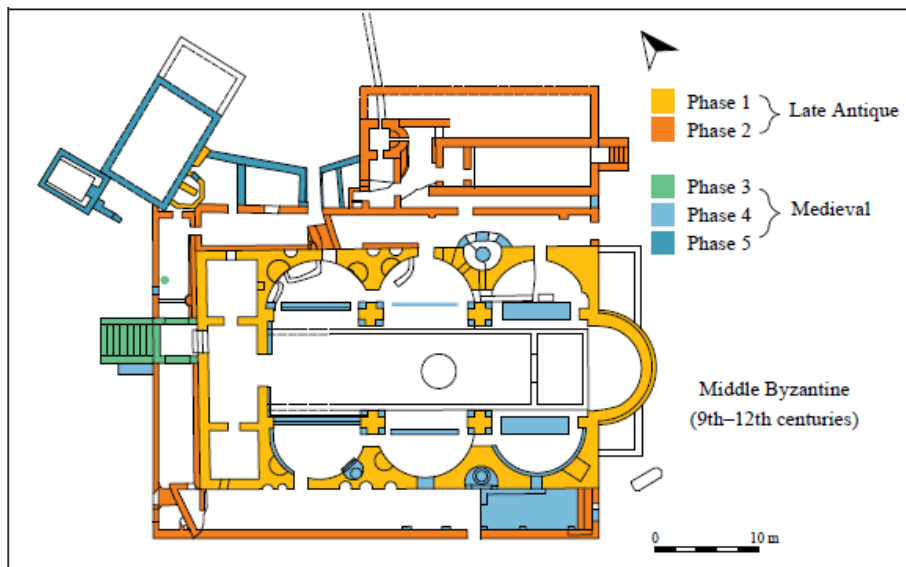
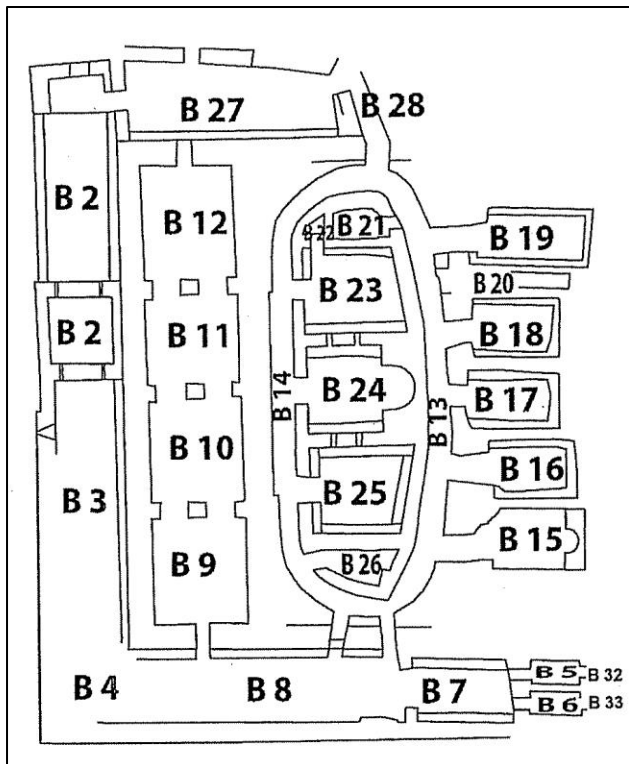


Fig. IV.2.A.3b.  
Pianta della chiesa  
dei SS. Quaranta  
Martiri di Sarada  
con indicazione  
delle fasi costruttive  
(Hodges, Mitchell  
2014).



IV.2.A.5. Pianta della cripta della chiesa dei SS. Quaranta Martiri di Saranda (Vitaliotis 2008).



Fig. IV.2.A.6. Saranda, SS. Quaranta Martiri, cripta, seconda cappella sul lato orientale del corridio, primo episodio.



Fig. IV.2.A.7. Saranda, SS. Quaranta Martiri, cripta, seconda cappella sul lato orientale del corridoio, secondo episodio.



Fig. IV.2.A.8. Saranda, SS. Quaranta Martiri, cripta, seconda cappella sul lato orientale del corridoio, terzo episodio.

#### IV.2.1. San Nicola di Lagopodos a Zacinto (Grecia)

Tra le oltre sessanta chiese dedicate a san Nicola sull'isola di Zacinto<sup>76</sup>, le rovine della chiesetta rurale in località Lagopodos sono forse l'ultimo dei luoghi dove si cercherebbe la testimonianza del radicamento del suo culto nell'isola nel Medioevo. Sita di fronte al porto di Corinto, Zacinto è la più meridionale delle isole Ionie e in epoca bizantina era inclusa nel *thema* di Cefalonia (fig. IV.2.1.1)<sup>77</sup>. Anche in virtù della sua posizione l'isola ebbe una storia turbolenta, già oggetto delle scorrerie degli arabi nell'anno 880<sup>78</sup>, venne saccheggiata da un gruppo di Pisani di ritorno da Gerusalemme nel 1099<sup>79</sup>, sfuggì infine definitivamente al dominio bizantino alla fine del XII secolo. Nel 1191 l'isola venne conquistata dai Normanni, nella persona dell'ammiraglio di Guglielmo II Margarito da Brindisi<sup>80</sup>. In seguito, sulla base degli accordi presi all'indomani della IV Crociata, l'isola finì in mano veneziana insieme alle altre isole dell'Egeo, i porti del Peloponneso e Creta<sup>81</sup>. In realtà l'isola venne inclusa nella Contea Palatina e, attraverso Magarito, passò alla famiglia Orsini che la tenne fino alla metà del Trecento<sup>82</sup>.

Lagopodos si trova a circa 8 chilometri dalla capitale nell'entroterra, sul versante occidentale dell'isola. Oltre a diversi edifici ecclesiastici, di cui il più antico è una basilica risalente al VI secolo, a breve distanza dalla cittadina sono i resti di una fortezza e di una torre a base circolare<sup>83</sup>. Dirigendosi verso sud-ovest ad un chilometro da Lagopodos, sulla strada che anticamente conduceva verso Kiliomenos<sup>84</sup>, si incontrano i ruderi della chiesa di S. Nicola (fig. IV.2.1.2).

---

<sup>76</sup> N. Konomos, *Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζακύνθο*, Αθήνα 1967, pp. 93-110; Sulle chiese di S. Nicola Megalomates, san Nicola del Molo si veda anche: D. A. Zivas, *Resti bizantini nella Zante Veneziana*, in *Venezia e le isole ionie*, a cura di C. Maltezou, G. Ortalli, Venezia 2005, pp. 21-42.

<sup>77</sup> Costantino Porfirogenito, *De Thematibus*, 7.3, a cura di A. Pertusi, Città del Vaticano 1952, p. 92; P. Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, Wien 1981 (Tabula Imperii Byzantini, 3), p. 278; D.D. Triantaphyllopoulos, s.v. *Kerkyra und die Ionischen Inseln*, in *Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, IV, Stuttgart 1990, pp.1-63, in particolare p. 6; T.E. Gregory, s.v. *Zakynthos*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, pp. 2219-2220. A partire dal tempo di Leone VI (886-912) la chiesa di Zante fu sede suffraganea di Corinto: Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, p. 278.

<sup>78</sup> Iohannis Zonara, *Epitomae Historiarum libri XIII-XVIII*, ed. Th. Büttner-Wobst, Bonn 1897, p. 430; Theophane Continuatus, ed. I. Bekker, 1838, p. 302 *Iohannes Scylitzae Synopsis Historiarum*, ed. I. Thurn, Berlin-New York 1973 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 5), p. 154; Soustal, *Nikopolis und Kephalleia*, pp. 278-279.

<sup>79</sup> Anna Comnena, *Alexiade*, 42, 9; Anna Comnena, *The Alexiad*, p. 205; Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, p. 278-279.

<sup>80</sup> Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, p. 279; Gregory, s.v. *Zakynthos*, p. 2220.

<sup>81</sup> S.C. Margaritis, *Crete and Ionian Islands Under the Venetians*, 1978; cfr. anche: Zivas, *Resti bizantini*, p. 23.

<sup>82</sup> Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, p. 279.

<sup>83</sup> E. Malamut, *Les îles de l'Empire byzantin (VIIIe-XIe siècles)*, Paris 1998 (Byzantina Sorbonensia, 8), p. 188; Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, pp. 191-192.

<sup>84</sup> P.L. Vocotopoulos, *Οί τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου στο Λαγοπόδο της Ζακύνθου*, in «Πελοποννησιακά» Λ' (2011), 1, pp. 105-126; Id., *Lagopodos*, in *Îles Ioniennes*, ed. par P.L.

L'edificio orientato a nord-est è piuttosto modesto nelle dimensioni, l'area interna misura circa 4,70 metri in lunghezza per 2,30 metri in larghezza (fig. IV.2.1.3)<sup>85</sup>. La chiesa si trova nell'immediata prossimità della parete rocciosa di un monte, cui si addossa. Questo suggestivo elemento ha comportato anche un adattamento della copertura a spiovente. Il parato murario esterno della chiesa è realizzato con pietre locali di forme diseguali, disposte in filari irregolari. Sul lato sud è l'ingresso principale, inquadrato da una modanatura in pietra, oggi invisibile a causa della porta "di fortuna" che è stata qui collocata a seguito dei restauri (fig. IV.2.1.2b). Sullo stesso lato si apre una monofora, anch'essa con modanatura in pietra. Una seconda apertura sul lato opposto immette in un antro naturale, aperto nella roccia. Il fuoco tra le due pareti lascia immaginare un'apertura doppia, con una coppia di archi.

In pianta è una navata unica con terminazione piana, senza abside ma con una piccola nicchia nella parete su cui si addossa l'altare in muratura (fig. IV.2.1.3). All'interno la distinzione tra il *bema* e il *naos* è indicata dal rialzamento del pavimento, con un gradino semicircolare al centro (fig. IV.2.1.4)<sup>86</sup>. La distribuzione della decorazione pittorica ancora conservata, nonché i frammenti di intonaci decorati ancora in situ – ci si chiede ancora per quanto (fig. IV.2.1.5) –, lascia immaginare che le superfici interne dovevano essere in origine completamente rivestite da pitture in un programma iconografico unitario (fig. IV.2.1.6). Nel registro più basso sono figure iconiche, inserite in riquadri incorniciati da un doppio bordo, rosso e giallo ocre, e identificate da iscrizioni greche in lettere capitali bianche. Alla sinistra dell'abside si conservava, fino al 1968, un'immagine iconica di santo Stefano (figg. IV.2.1.6, nr.1, V.2.1.7)<sup>87</sup>. Sulla parete sinistra la decorazione proseguiva con la rappresentazione della Vergine *Dexiokratousa* (figg. IV.2.1.6, nr.2, V.2.1.8)<sup>88</sup> e con l'immagine, ancora conservata, di Giovanni Prodromo (figg. IV.2.1.6, nr.3, V.2.1.9)<sup>89</sup>. Oltre l'apertura ad arco sullo stesso lato, il registro più basso ospita l'immagine iconica di san Ciriaco (fig. V.2.1.10). Sulla parete breve a sud-ovest è un grande pannello con la figura di un santo a cavallo. Del santo non rimangono che parte del busto, le gambe intorno al torso del cavallo e la lancia che colpisce la bestia serpentiforme che è ai suoi piedi (fig. IV.2.1.11)<sup>90</sup>.

---

Vocotopoulos, P. Dimitrakopoulou, D. Rigakou, D.D. Triantaphyllopoulos, I. P. Chouliaras, Athènes 2018 (*Corpus de la peinture monumentale byzantine de la Grèce*), nr. 28, pp. 221-228, in particolare p. 221.

<sup>85</sup> Vocotopoulos, *Lagopodos*, p. 221.

<sup>86</sup> Ivi, p. 222.

<sup>87</sup> Ivi, p. 223.

<sup>88</sup> Ivi, p. 222.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 223-224.

<sup>90</sup> Ivi, p. 223.

Anche il sottarco che permette il passaggio verso la grotta naturale ospita immagini iconiche, sono segnalate da Vocotopoulos le due figure affrontate di sant'Isidoro e di Cristo e, sul lato esterno di questa parete, sulla destra, è la figura iconica di san Nicola (fig.IV.2.1.12).

Del registro più alto della decorazione del *naos* rimangono unicamente due scene narrative che si trovano ai due lati dell'apertura ad arco che dà accesso alla grotta naturale. La parete tra le due scene al di sopra dell'arco è crollata, comportando la decurtazione di questo registro. Dall'osservazione della forma delle due pareti laterali dell'innesto si può dedurre che la coppia di archi dovesse avere un leggero andamento a ferro di cavallo. Le scene erano circondate su tutti i lati da un bordo rosso, oggi perduto in alto.

L'ordine delle due scene rappresentate, due episodi appartenenti alla *Praxis de Stratelatis* (fig. IV.2.1.13; IV.2.1.14), suggerisce di prendere in esame prima la scena di destra, dove san Nicola trae in salvo i tre concittadini innocenti (fig. IV.2.1.14).

Il santo si trova sull'estremità sinistra del riquadro, è anziano con corti capelli e barba arrotondata bianchi, che spiccano sulla carnagione ambrata. Il volto è circondato da un ampio nimbo con bordo rosso e bianco. Indossa su una tunica blu notte, un *phelonion* su cui scende solo da un lato l'*omophorion*, di cui non sono più visibili le croci. Nonostante l'impostazione ieratica della figura, il santo è in movimento, con lo sguardo rivolto verso l'alto, allunga il braccio destro in quella direzione (sebbene senza slancio), mentre con l'altra mano è intento a tenere il volume gemmato. La spada librata in alto e il braccio in tensione del boia sono entrambi perduti. Della sua figura si riesce però chiaramente a percepire il movimento: si vedono le gambe in basso, la sinistra piegata in avanti e la destra arretrata. Il busto del boia è ricoperto dal rigonfio ricadere delle pieghe del mantello che lasciano scoperta la lorica militare sul petto. Sulla destra dovevano trovarsi le tre figure dei concittadini innocenti, prostrati e in attesa dell'esecuzione<sup>91</sup>.

Alla sinistra dell'arco è un'apparizione in sogno di san Nicola (fig. IV.2.13). Un uomo dai capelli bianchi e dalla barba appuntita dorme su di un alto letto, disteso sotto ad una coperta rosso cupo. Con gli occhi chiusi, l'uomo appoggia la testa sul cuscino decorato da perline e sul suo stesso braccio destro, innaturalmente contorto e ripiegato<sup>92</sup>. L'assenza della corona sul capo e degli altri attributi della dignità regale, lascerebbe propendere per identificare l'uomo con il prefetto Ablavio piuttosto che con l'imperatore Costantino<sup>93</sup>. San Nicola è dietro al letto, in

---

<sup>91</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-108.

<sup>92</sup> Il braccio estremamente allungato e la forma che assume piegato ricorda la miniatura dello Scilitze di Madrid: cfr. III.6.

<sup>93</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 118-119, 122.



secondo piano, e rivolgendosi al dormiente con la mano, nel gesto della benedizione e della parola<sup>94</sup>.

Sebbene il numero di scene selezionate a rappresentare la *Praxis de Stratelatis* varino significativamente da monumento a monumento<sup>95</sup>, mi sembra possibile immaginare che per lo spazio a disposizione nella sezione della parete crollata (in particolare se l'apertura fosse stata, come sembra, doppia), potessero trovare spazio entrambe le scene che tradizionalmente si inseriscono tra le due conservate, ovvero i tre generali in prigione e dell'apparizione in sogno a Costantino (fig. VI.2.1.14)<sup>96</sup>.

Il ciclo narrativo non proseguiva al di sopra della figura di san Giorgio, come dimostra la presenza del motivo decorativo di riempimento su fondo bianco che sovrasta il pannello del santo. Sfortunatamente è rimasta nessuna traccia di pittura sulla parete dove si trova l'ingresso principale, che pure forse non avrebbe dovuto accogliere un secondo registro in alto, presentandosi di altezza minore come conseguenza della peculiare conformazione della copertura di cui abbiamo sopra accennato. È possibile quindi che il ciclo di san Nicola avesse una ulteriore scena sulla destra del salvataggio dei tre generali ma che non dovesse estendersi oltre le cinque scene totali. Un dato di sicuro interesse è rappresentato dal rapporto tra il ciclo pittorico e la grotta naturale, dove si inserisce anche il ritratto del santo<sup>97</sup>. Dalla documentazione fotografica reperita si evince che qui si trovava una vasca per la raccolta dell'acqua, che in stille precipita dall'umida superficie della roccia, indicando una funzione rituale dell'ambiente.

Si può certamente concordare con la proposta già avanzata da Vocotopoulos per una datazione entro il XII secolo<sup>98</sup>. Le fisionomie dei santi Nicola e Giovanni Battista dai grandi occhi con palpebre calligrafiche, nasi molto affusolati e leggermente appuntiti, ma anche l'impostazione del ritratto compromesso di san Quirico, ricordano lo "stile monastico" del ciclo affrescato del *katholikon* di Hosios Loukas del principio dell'XI secolo, i cui caratteri continuano a trovare terreno nella pittura monumentale della Grecia continentale e delle isole del secolo successivo<sup>99</sup>. Nell'impostazione delle figure iconiche si nota una certa evanescenza, cui

---

<sup>94</sup> Cfr. Frugoni, *La voce delle immagini*, pp. 67-83.

<sup>95</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 156-157.

<sup>96</sup> Difficile definire se il frammento illeggibile della parte più alta della sezione sinistra del sottarco doveva appartenere anche questo al ciclo nicolaiano (fig.IV.2.1.6, n.6).

<sup>97</sup> Un rapporto tra architettura-luogo naturale e tema iconografico che curiosamente ha una risonanza in Italia: Cap.V.3.1.

<sup>98</sup> Vocotopoulos, *Lagopodos*, p. 228. Le pitture della chiesa sono menzionata per l'epoca comnena anche in: Triantaphyllopoulos, *Kerkyra un die Ionischen*, p. 62.

<sup>99</sup> Cfr. D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and the Twelfth century*, in «Dumbarton Oaks Papers», 34/35 (1980/1981), pp. 77-124, in particolare pp. 82- seguenti; anche: K.M. Skawran, *Peripheral Byzantine Frescoes in Greece: the problem of their connection*, in «British School at Athens Studies» 8 (2001), pp. 75-83.

contribuiscono anche le proporzioni estremamente allungate e filiformi, proporzioni che nelle scene narrative sono nuovamente raccorciate forse anche per motivi di carattere compositivo.

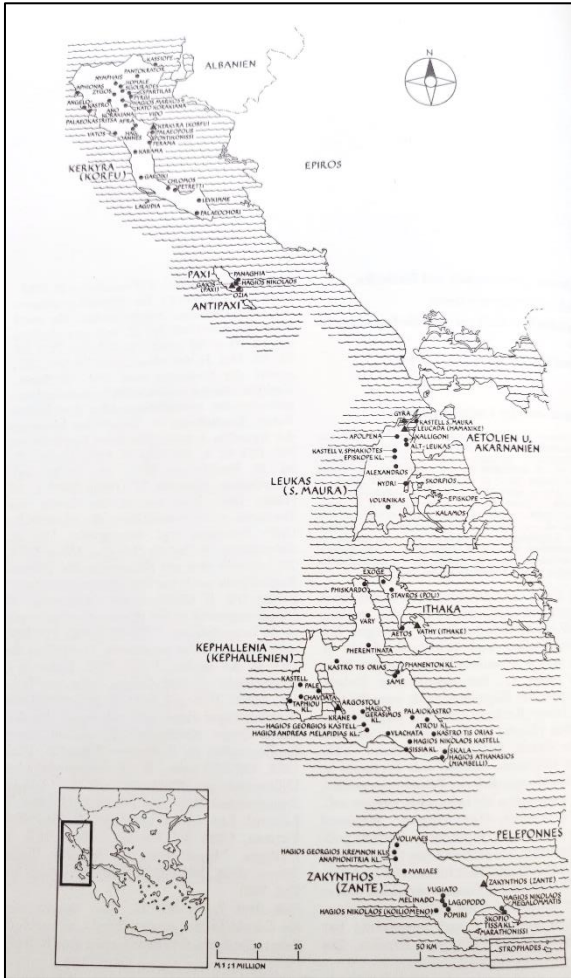


Fig.IV.2.1.1. Mappa delle isole ionie.



Fig. IV.2.1.2.a Zante, Lagopodos, Aghios Nikolaos, esterno, a. (Vocotopoulos 1968); b. fotografia dello stato attuale (2010).

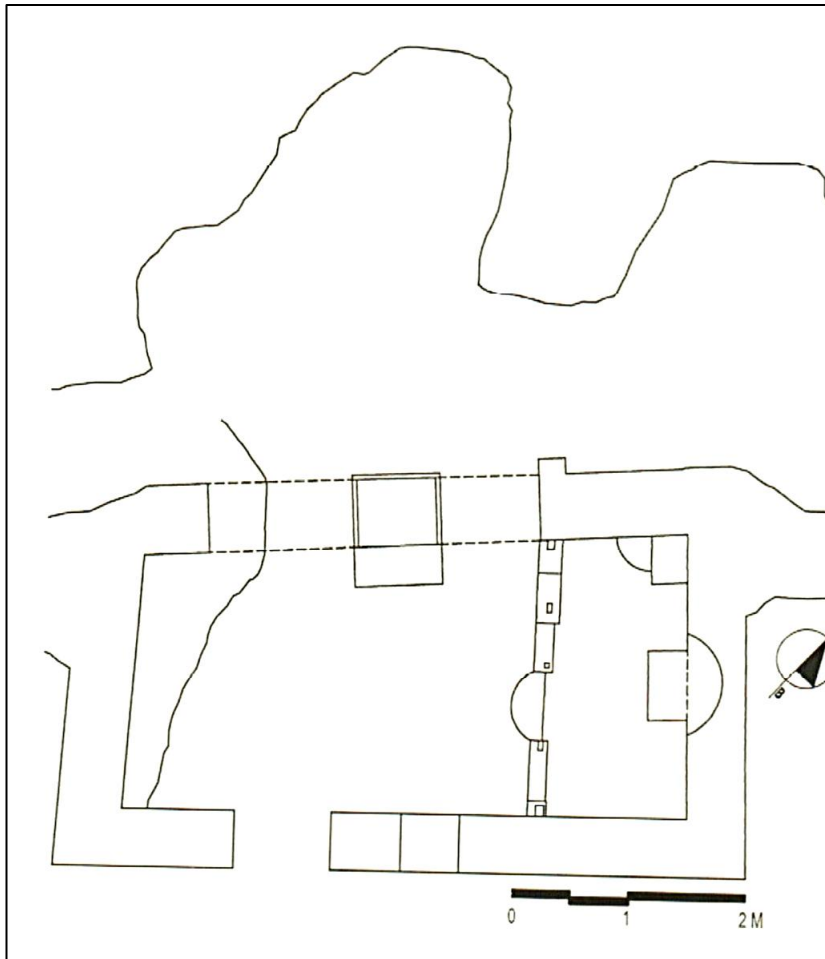


Fig. IV.2.1.2. Pianta della chiesa di S. Nicola di Lagopodos (Vocotopoulos 2018).



Fig. IV.2.1.3. Zante, Lagopodo, S. Nicola, interno, lato nord-est.



Fig. IV.2.1.4. Zante, Lagopodos, S. Nicola, interno, rialzamento dell'area del bema.



Fig. IV.2.1.5. Zante, Lagopodos, S. Nicola, materiale di risulta di un crollo con intonaci dipinti.

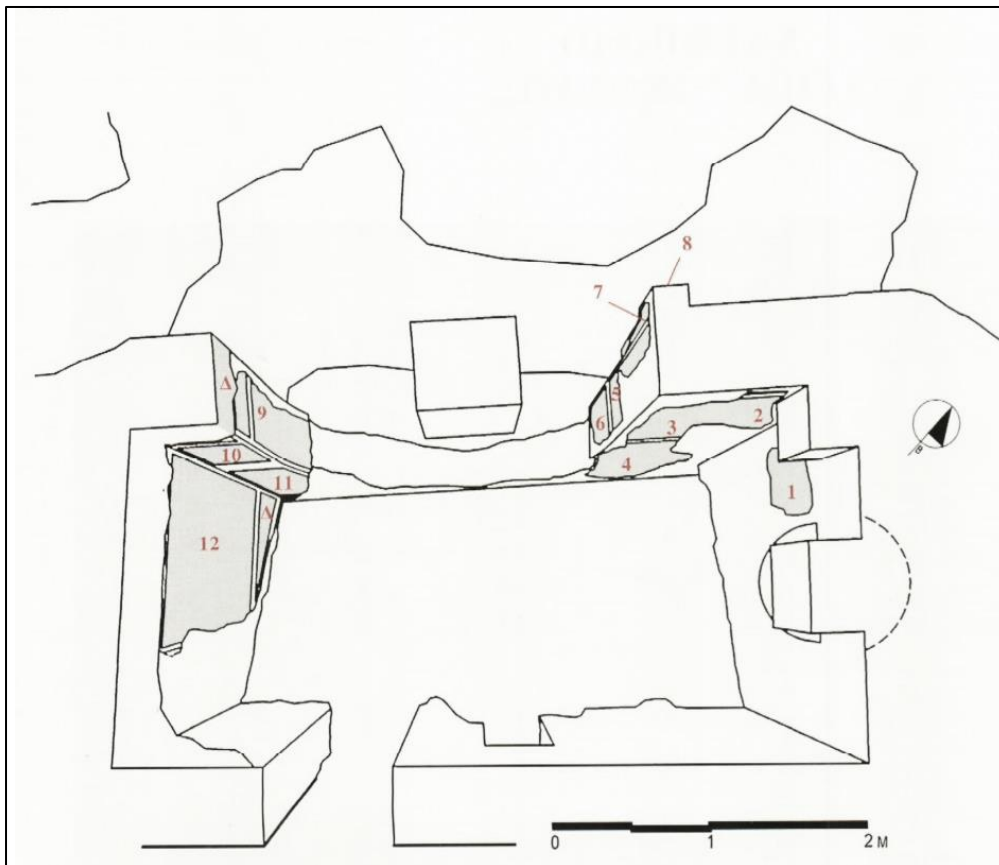


Fig. IV.2.1.6. Schema della decorazione pittorica (Vocotopoulos 2018).

1. S. Stefano;
2. *Theotokos Dexiokratousa*;
3. San Giovanni Prodomo;
4. Miracolo di san Nicola;
5. Cristo (?);
6. (?);
7. San Isidoro;
8. San Nicola;
9. San Procopio;
10. San Quirico;
11. Miracolo di san Nicola;
12. San Giorgio.



Fig. IV.2.1.7. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-est, santo Stefano (Vocotopoulos 1968).

Fig. IV.2.1.8. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-ovest, Vergine Dexiokratousa (Vocotopoulos 1968).

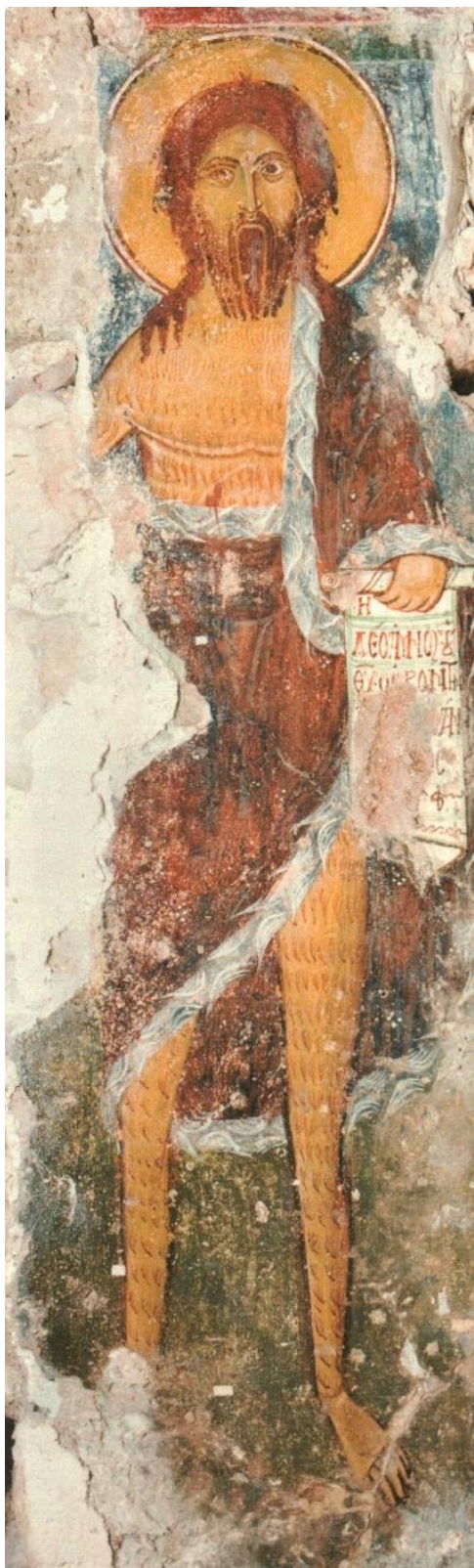


Fig. IV.2.1.9. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-ovest, san Giovanni Battista (Vocotopoulos 2018).

Fig. IV.2.1.10. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-ovest, in basso san Quirico.



Fig. IV.2.1.11. Zante, Lagopodos, Agios Nikolaos, parete ovest, san Giorgio.

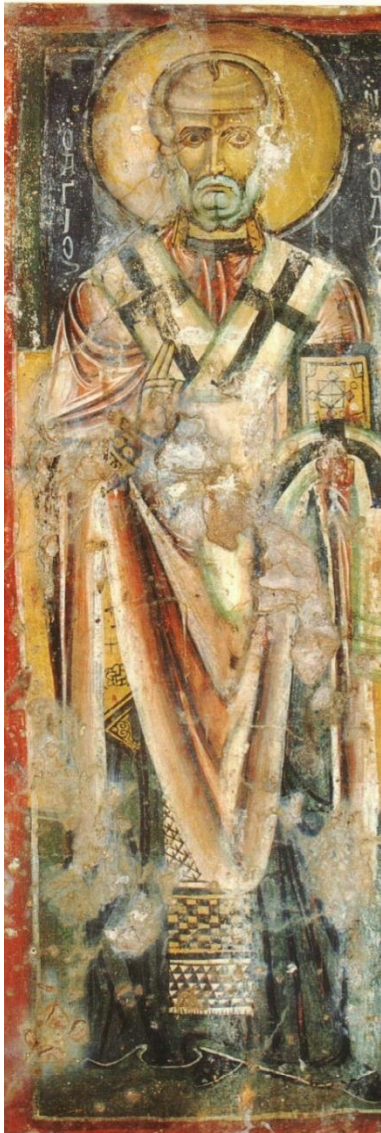


Fig. IV.2.1.12. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete esterna verso la grotta, san Nicola.





Fig. IV.2.1.12. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-ovest, in basso san Quirico, in alto san Nicola appare in sogno al prefetto Ablavio.

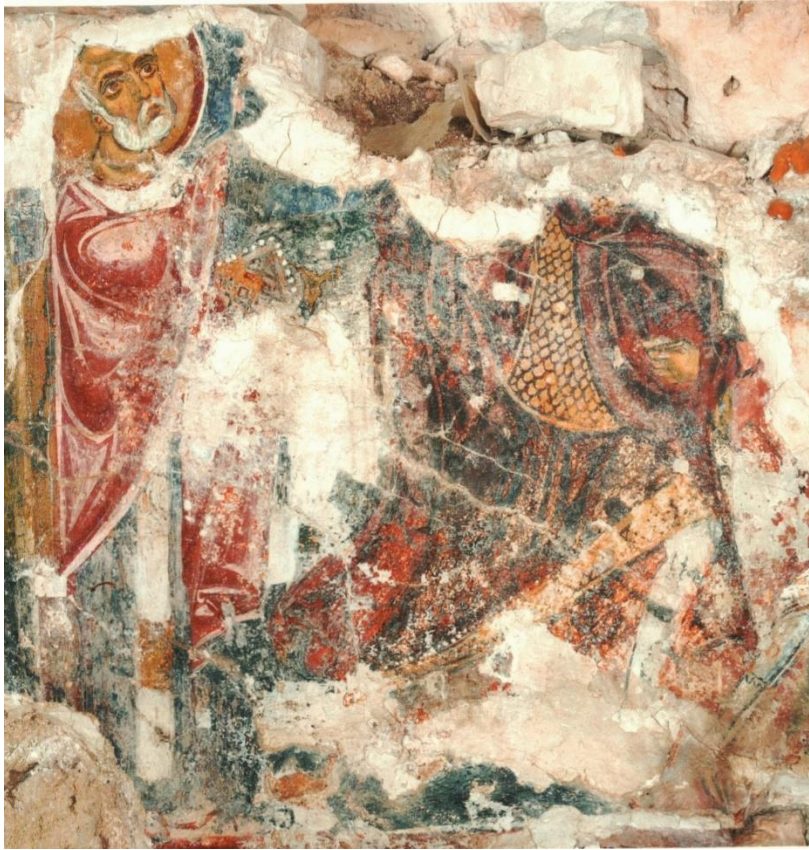


Fig. IV.2.1.13. Zante, Lagopodos, S. Nicola, parete nord-ovest, san Nicola salva i tre concittadini innocenti (Vocotopoulos 2018).

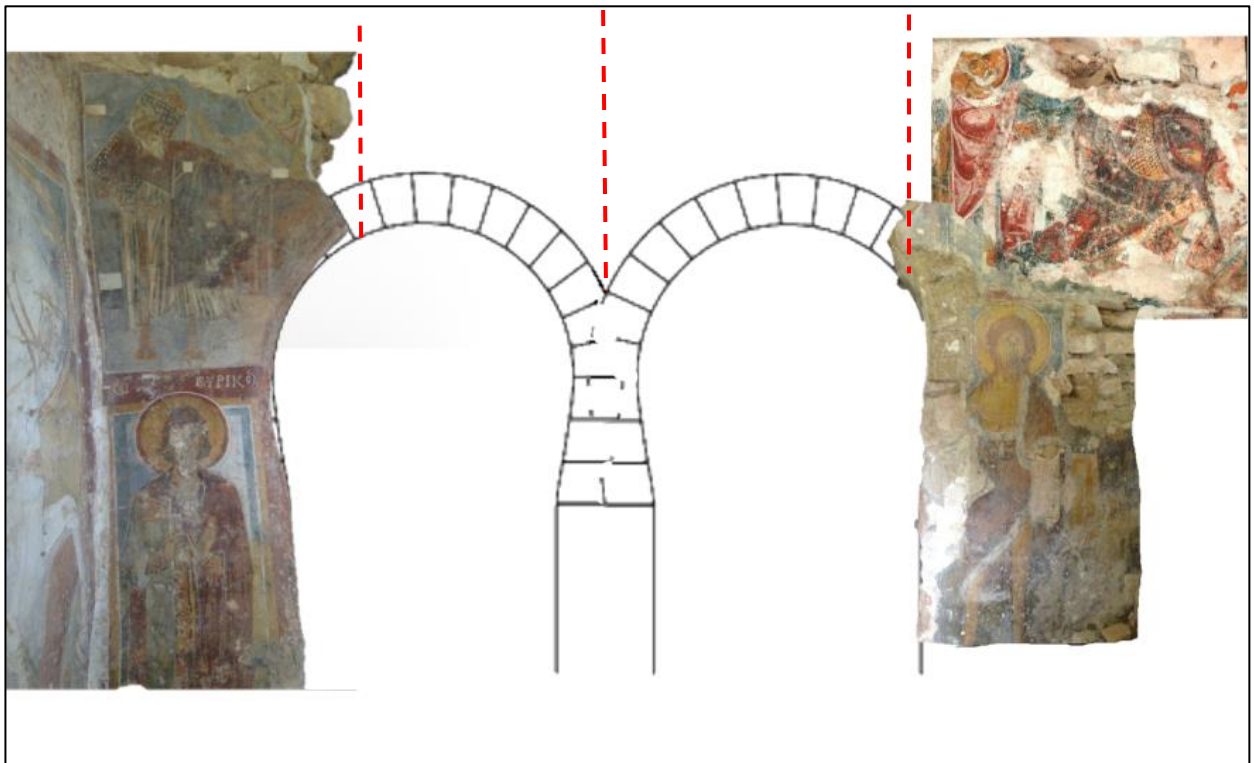


Fig.IV.2.1.14. Schema dell'organizzazione della parete con gli episodi della *Praxis de Stratelatis*.

## IV.2.2. Monastero di Rkoni (Georgia)

Tra i monti del Parco Nazionale Tliareti, nella parte interna della regione di Kartli, è il monastero di Rkoni (IV.2.2.1), sconosciuto al pubblico internazionale e quasi unicamente frequentato dai monaci che dal monastero di Kvatakhevi vi si recano per svolgere le attività di manutenzione ordinaria e aprono a qualche fortunato turista, capitato per caso per ammirare le bellezze naturali della zona (fig. IV.2.2.2)<sup>100</sup>. Quanto rimane del monastero sono una chiesa principale dedicata alla Vergine (fig. IV.2.2.3) con relativo annesso, una cappella minore mononave dedicata a S. Giovanni Battista (fig. IV.2.2.4) e una torre ottocentesca. La chiesa principale del monastero è realizzata in blocchi regolari di pietra squadrata di un bel colore grigio-rossastro.

La facciata a doppio spiovente è preceduta da un nartece di forma irregolare, che prende solo due terzi della larghezza (fig. IV.2.2.3). Questo elemento sembra un'aggiunta posteriore, come parrebbe confermato dalla decorazione scultorea: la parete è movimentata da archetti ciechi e modanature semicircolari; intorno al portale la modanatura presenta un decoro a traforo simile ad un cesto di vimini realizzato con nastri a tre capi, ripresi anche nella croce al centro sulla sommità della porta (fig. IV.2.2.5). Un simile schema decorativo è comune ad altri monumenti georgiani ad esempio la facciata della cattedrale di Samtavisi costruita nell'XI secolo<sup>101</sup>. Simili motivi caratterizzano anche facciata della cappella di S. Giovanni Battista, nonché quella dell'annesso sud-est, dove si trova un decoro a fuseruole e nastri a tre capi intrecciati in coronamento di facciata, che non compaiono nella decorazione scultorea georgiana prima dell'XI secolo<sup>102</sup>. Sul lato orientale la parete appare perpendicolare, il profilo poligonale dell'abside centrale è quasi ritagliato mentre due profondi strombi corrispondono alle aperture delle absidi laterali, entrambe con parete piana e quadrate in pianta (figg. IV.2.2.1,7).

---

<sup>100</sup> Informazione rubata da un organizzatore di tour nella regione. Sulla chiesa e sulla sua decorazione pittorica non possediamo bibliografia di riferimento. La segnalazione della presenza di un ciclo pittorico con storie di san Nicola si deve a Miriam Didebulidze: M. Didebulidze, *St. Nicholas in the 13th century mural painting of Kintsvisi, Georgia*, in «Iconographica», 6 (2007), pp. 61-77, in particolare p. 68. Essendo quasi introvabili foto dell'interno ed avendo dovuto accantonare momentaneamente la missione georgiana, devo solo alla sua generosità il chiarimento sulla bibliografia del ciclo, inesistente neppure in lingua georgiana, e la documentazione grafica da lei realizzata in occasione del suo sopralluogo.

<sup>101</sup> A. Alpago Novello, *Architettura in Georgia una favola costruita*, in A. Alpago Novello, T. Velmans, *L'arte della Georgia*, Milano 1996, pp. 190-292, in particolare pp. 245, 284.

<sup>102</sup> T. Khundadze, *11<sup>th</sup> Century Architectural Sculpture*, in *Medieval Georgian Sculpture*, ed. by T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze Tbilisi 2017, pp. 192-230, in particolare figg. 419-426, decorazione scultorea di Nikortsinda, XI secolo); T. Dadiani, *Chancel-barriers and Other Liturgical Elements*, ivi, pp. 230-268, in particolare figg. 549, 551, 554 (cornici delle recinzioni presbiteriali delle chiese di Khovle e Tserovani, Sapara, secolo XI); E. Kvachatadze, *12th-16th Architectural sculpture*, ivi, pp. 270-312, in particolare fig. 574 (Tsinareki, Magalaant Eklesia, XII o XIII secolo).

L'impianto basilicale a tre navate suddivise da due soli massici pilastri, la copertura piana e l'assetto descritto dell'area presbiteriale trovano confronto con l'architettura dei primi secoli nella regione e orientano verso una datazione dell'edificio intorno al VII secolo<sup>103</sup>. Sulla facciata "arretrata", cui si appoggia il narthex, nella parte superiore, sono inoltre alcuni decori scultorei: alcune croci patenti e una figurina umana accanto alla monofora di facciata, questi insieme ai dentelli del coronamento con archetti a ferro di cavallo, riportano ad un repertorio altomedievale (fig. IV.2.2.6)<sup>104</sup>. Al muro d'ambito sud della chiesa si addossa l'annesso che abbiamo menzionato (fig. IV.2.2.8). A questa piccola cappella non si accede direttamente dal naos, l'ingresso è infatti indipendente anche se molto vicino alla porta secondaria che si apre nella navata laterale della chiesa, una vicinanza di certo studiata. La cappella si compone di un vano di piccole dimensioni a pianta quadrata con abside semicircolare racchiusa in una parete rettilinea.

In questo annesso, Miriam Didebulidze ha segnalato la presenza di un ciclo dedicato a san Nicola (fig. IV.2.2.9). Nella lunetta su questo lato, al di sopra di un arcosolio, si dispongono due riquadri narrativi: a sinistra quanto resta di un miracolo di mare di incerta identificazione; sulla destra il miracolo della dote alle tre fanciulle<sup>105</sup>. La composizione della prima scena è alquanto generica; Nicola comunque sembra camminare sul mare, come avviene in un miracolo come il *De Nicolao Monaco*<sup>106</sup>. Per quanto riguarda il dono della dote alle tre fanciulle l'episodio, come colto dalla studiosa georgiana, ha una composizione in verticale, più frequente nelle rappresentazioni occidentali del miracolo che in quelle studiate da Patterson Ševčenko, dove il santo solitamente sbuca quasi da una transenna all'interno dell'abitazione del padre<sup>107</sup>.

Appare subito chiaro che il ciclo dovesse essere più esteso di quanto rimasto e, escludendo la volta e considerando le ridotte dimensioni della cappella, probabilmente non doveva avere più di altre quattro scene. Non esistendo letteratura su questo ciclo pittorico, ci affideremo alla testimonianza grafica di Mariam Didebulidze anche per la restante decorazione interna. Nell'abside sembra potersi identificare una *Deesis* tradizionale, con Cristo affiancato dal

---

<sup>103</sup> Cfr. A. Alpago Novello, *Religious Architecture*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontane-Dosogne, Louvain-la-neuve 1980 (Publication de l'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 21), pp. 243-265, in particolare pp. 246-247; Id., *Architettura in Georgia*, 195-196.

<sup>104</sup> Per il motivo di archetti si veda: G.N. Gubinaschvili, *Архитектура Кахетии. Исследование развития архитектуры в восточной Грузии*, 1, Tbilisi 1959, p. 152. Croci patenti di fattura simile sono quelle datate dalla critica tra VI e VII secolo: cfr. V. Beridze, *The figurative Arts*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, pp. 25-84, in particolare fig. 29. Per un simile motivo ad archetti: T. Khundadze, *8<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> Century Architectural Sculpture*, in *Medieval Georgian Sculpture*, pp. 92-107, in particolare fig. 181 (Shavi Sopeli, coronamento di finestra VIII-IX secolo).

<sup>105</sup> Didebulidze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century mural*, p. 68.

<sup>106</sup> Cfr. Cap. II.1.2.

<sup>107</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 86-90.

Battista e dalla Vergine<sup>108</sup>, mentre nel pilastro che sorregge l'arcone tra il vano e l'abside sembra di poter riconoscere ancora san Nicola in vesti vescovili.

Del ciclo è stato possibile rintracciare solo la documentazione fotografica di un pannello votivo con di due donatori: un uomo vestito di rosso che sorregge il modellino della chiesa che qui appare nella sua forma più antica senza il narcece, e una donna vestita di verde con le mani nella posizione di orante (IV.2.2.10). Sfortunatamente sono perduti i volti dei due personaggi e iscrizioni le iscrizioni. Le figure sono estremamente monumentali ed allungate e ricordano gli affreschi della non lontana Kintsvisi (IV.2.5). La minuta cappella appare dunque come un *parekklesion* e mi sembra plausibile che i due donatori rappresentati, oltre a promuovere i lavori di riammodernamento degli edifici sacri del monastero, avessero riservato questo luogo alla preghiera e alla loro sepoltura privata<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Si tratta di un'immagine tradizionale nei programmi iconografici georgiani, si veda in merito: T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, in «Cahiers Archeologiques», 29 (1980), pp. 47-102, in particolare pp. 59-66.

<sup>109</sup> Un possibile confronto tra forma e funzione e posizionamento del ciclo potrebbe essere fornito dalla più tarda chiesetta di Maza ad Apokoronos sull'isola Creta: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 44, nr. 25, 160-161.

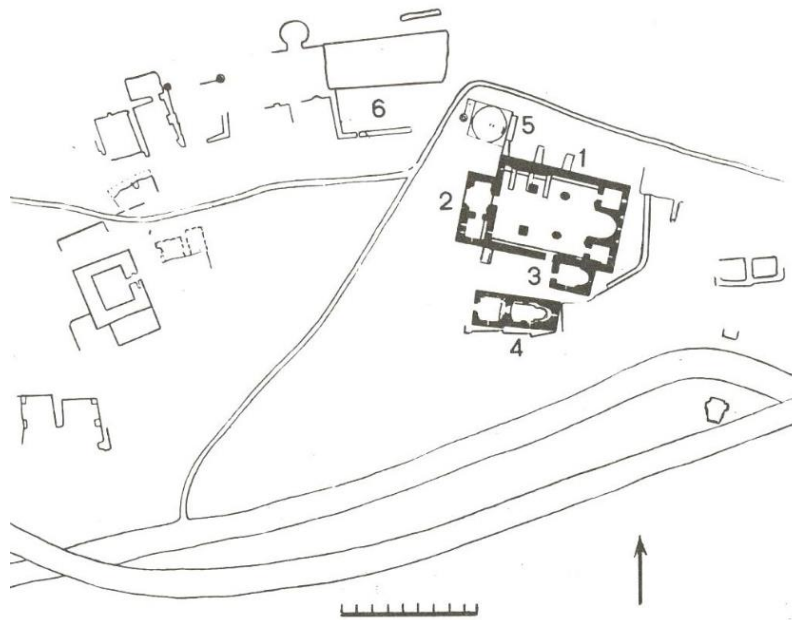


Fig. IV.2.2.1. Pianta del monastero di Rkoni in Georgia. 1: chiesa principale, 2: nartece; 3: annesso; 4: cappella di S. Giovanni Battista; 5: torre ottocentesca; 6 ruderi degli edifici conventuali (?).



Fig.IV.2.2.2. Parco Nazionale Tliareti, ponte della regina Tamar nei pressi di Rkoni.



Fig. IV.2.2.3. Monastero di Rkoni, chiesa principale.



Fig.IV.2.2.4. Monastero di Rkoni, chiesa di S. Giovanni Battista.

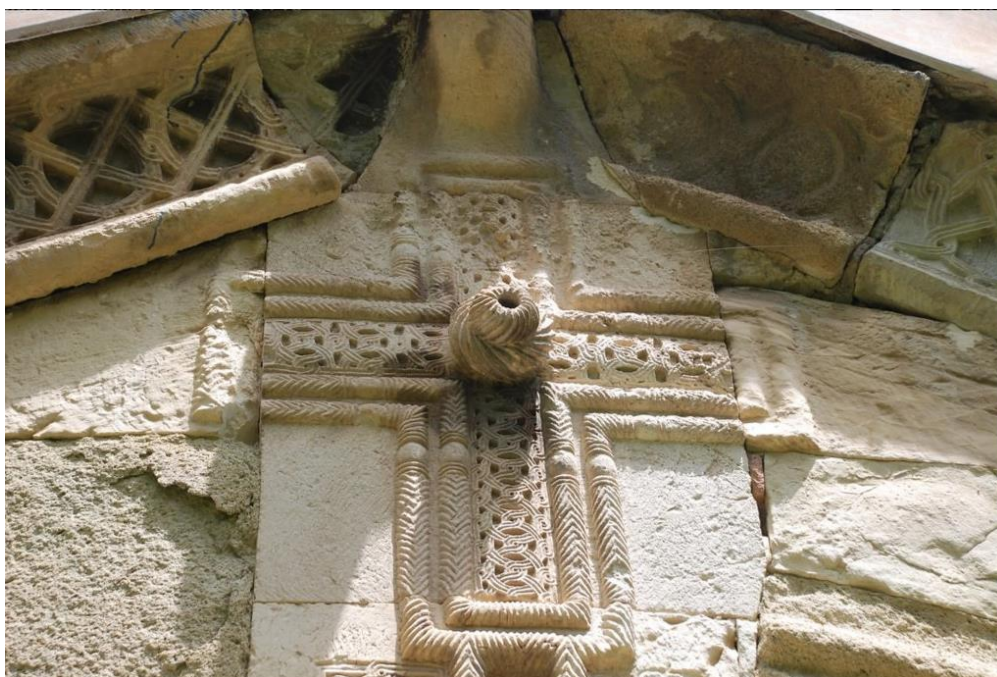


Fig. IV.3.4.5. Monastero di Rkoni, Cappella di S. Giovanni Battista, decorazione del coronamento di facciata.



Fig. IV.2.2.6. Monastero di Rkoni, chiesa principale, decorazione della facciata "arretrata".

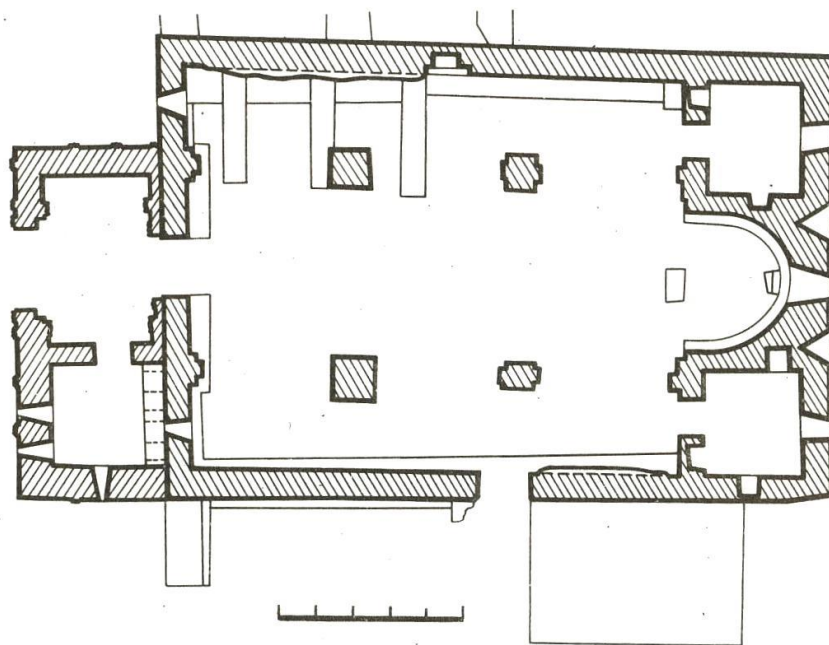


Fig. IV.2.2.7. Pianta della chiesa della Vergine di Rkoni, in basso a destra è tracciato l'ingombro dell'annesso.



Fig. IV.2.2.8. Monastero di Rkoni, cappella annessa alla chiesa principale, esterno.





Fig. IV.2.2.9. Restituzione grafica dello schema decorativo della parete nord dell'annesso sud-est della chiesa del monastero di Rkoni (Miriam Didebulidze).



Fig.IV.2.2.10. Monastero di Rkoni, annesso alla chiesa della Vergine, figure di donatori.

#### IV.3.5. San Nicola a Kintsvisi (Georgia)

Patterson Ševčenko aveva segnalato il ciclo pittorico nicolaiano della chiesa di S. Nicola di Kintsvisi in Georgia nell'appendice (A), di fatto non integrandolo all'interno dello studio anche in virtù dello stato conservativo degli affreschi "virtually destroyed"<sup>110</sup>. In seguito, Mariam Didebulidze ha dedicato una continuativa attenzione al monumento: dopo averne fatto l'argomento del suo lavoro di ricerca dottorale, negli anni ha continuato ad approfondirne diversi aspetti con particolare attenzione alle questioni conservative, alla lettura del programma iconografico e alla committenza<sup>111</sup>.

Il monastero di Kintsvisi si trova nell'area interna della regione di Kartli, a sud del fiume Kura nel distretto di Kareli<sup>112</sup>. Del monastero rimangono tre edifici: la prima dedicata alla Vergine, forse costruita già nel X secolo, poi decorata nel XIII, una cappella dedicata a san Giorgio ed infine la chiesa di S. Nicola (fig. IV.3.5.1)<sup>113</sup>. La costruzione di quest'ultima e la sua decorazione si devono alla volontà e all'impegno economico di Antoni Glonistavidze, cancelliere e primo ministro della celebre regina Tamar (1184-1212) e arcivescovo di Tshkondidi<sup>114</sup>. Non sono stati tramandati documenti riguardanti la fondazione, le cui circostanze sono note solo grazie alla testimonianza lasciata dal committente all'interno dell'edificio. L'impresa architettonica e decorativa si inserisce all'interno della cornice della fioritura delle arti sotto il regno della prima reggente donna della monarchia georgiana. I monumenti più rappresentativi di questo rinascimento delle arti si concentrano proprio nella regione di Kartlia, i cicli pittorici conservati sono spesso databili quasi *ad annum* per la presenza dei ritratti della famiglia reale: la chiesa della Dormizione di Vardizia (1184-1185); il

---

<sup>110</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 64, A9.

<sup>111</sup> Dei numerosi contributi dedicati da Mariam Didebulidze al monumento a partire dalla sua tesi dottorale non è che minima quella in lingua inglese (o altre lingue diverse dal georgiano), edita in atti di convegni o periodici rintracciabili nelle biblioteche italiane e degli istituti stranieri in Italia. Considerata l'irreperibilità dei contributi editi nelle riviste *Georgian Antiquities*, *Academia* e *Studies on Georgian Art*, di fatto la mia conoscenza delle ipotesi interpretative sul monumento si limita alla lettura del saggio: M. Didebulidze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> Century Mural Painting in Kintsvisi, Georgia*, in «Iconographica», 6 (2007), pp. 61-77; alla *lecture* tenuta dalla studiosa nell'ambito del ciclo di conferenze organizzato dal Kunsthistorisches Institut in Florenz: *Georgian Medieval Mural Painting in the Context of Byzantine and Eastern Christian Art: The 13<sup>th</sup>-century Wall Painting of the Church at Kintsvisi as an Example of Cultural Interactions*, 18 maggio 2021. Si aggiunga inoltre che il ciclo della vita di san Nicola, come ricostruito dalla studiosa, è ancora oggi privo di sufficiente documentazione fotografica, si segnala qui dunque quanto messo in luce dallo studio di Didebulidze in attesa di poter svolgere il sopralluogo previsto al fine dello svolgimento della presente ricerca.

<sup>112</sup> G. Ieni, *A list of the Church Buildings and the Monumental Religious Complexes situated in the Modern Territory of Georgia*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Louvain-la-neuve 1980, pp. 470-490, in particolare p. 479.

<sup>113</sup> P. Zakaraia, *XI-XVIII saukuneebis centralur-gumbatovani khurotmodzgvreba* (Cross-domed architecture in the 11<sup>th</sup>- 18<sup>th</sup> centuries), 2, Tbilisi 1978, pp. 79-95; cfr. Didebulidze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century*, p. 74, n.10.

<sup>114</sup> Š. Aminarašvili, *Istorija Gruzinskogo Iskusstva*, Moscow 1963, pp. 225-228; Didebulidze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> Century*, pp. 61-77.

*katholikon* del monastero di Betania nei boschi della catena del Trialeti; la chiesa della Dormizione del monastero di Timotsubani (1205-1215); la Madre di Dio di Bertunani (1212-1213) e il primo strato pittorico della chiesa del monastero di Akthala oggi in territorio armeno<sup>115</sup>.

In pianta la chiesa di san Nicola si presenta come una croce greca iscritta, preceduta da un narcece suddiviso in tre campate, la cupola poggia sulle due sezioni di parete che si allungano verso il centro del *naos* e su due supporti liberi, in questo caso due pilastri (fig. IV.3.5.2). L'area presbiteriale vede in ragione di questo allungamento delle pareti dell'abside, una netta divisione tra le cappelle laterali e quella centrale. L'abside maggiore è semicircolare all'interno e poligonale all'esterno mentre le due laterali appaiono realizzate in spessore di muro, quest'ultimo allineato con il lato est<sup>116</sup>. Rispetto ai confronti nell'architettura sacra contemporanea la chiesa di S. Nicola si distingue per le murature, rivestite di laterizio invece che realizzate attraverso il più consueto uso della pietra<sup>117</sup>. L'articolato programma iconografico, in gran parte perduto, si articola sullo sfondo di un eccezionalmente brillante blu lapislazzuli, dato già significativo dell'ambiziosa committenza<sup>118</sup>.

Passando alla decorazione pittorica nella volta si trova una croce greca, gemmata e perlinata; più in basso, ai lati di una *Deesis*, si dispone una schiera di arcangeli mentre i due registri ancora più in basso tra le finestre sono su due registri figure di profeti e martiri, nei pennacchi le figure dei quattro evangelisti<sup>119</sup>. La conca dell'abside maggiore ospita la Vergine in trono con il bambino seduto tra le ginocchia, frontale<sup>120</sup>, affiancata da due arcangeli (fig.IV.3.5.3)<sup>121</sup>.

---

<sup>115</sup> J. Lafontaine-Dosogne, *Monumental Paintings*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, pp. 85-134, in particolare pp. 95-98; A. Volskaja, *Gli affreschi*, in *I tesori della Georgia*, a cura di G. Alibegašvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, ed. italiana a cura di G. Leni, Milano 1984, pp. 61-108, in particolare p. 95-100; A. Eastmond, *Royal Renewal in Georgia: the case of Queen Tamar*, in *Languages and Cultures in Eastern Christianity: Georgian*, ed. by S.H. Rapp, P. Crego, Farnham 2018 (The Worlds of Eastern Christianity 300-1500, 5), pp. 337-348.

<sup>116</sup> La pianta trova confronto nella chiesa del monastero di Timotesubani nel distretto di Borzomi: A. Alpago-Novello, G. Leni, *Catalogue of Churches*, in *Art and Architecture*, p. 358, nr. 48; p. 452, nr. 98; cfr. anche A. Alpago-Novello, *Religious Architecture*, in *Art and Architecture*, pp. 243-265, in particolare pp. 249-250.

<sup>117</sup> Didebulidze, *St. Nicholas*, p. 61.

<sup>118</sup> M.B. Schellewald, *Blau – Materialität und Licht*, in *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, hrgs. H. Urlike, K. Pick, Regensburg 2019, pp. 75-91, 209-218.

<sup>119</sup> Uno schema decorativo del tutto simile si trova nella chiesa del monastero di Timotesubani, ciclo realizzato negli stessi anni: cfr. Volskaja, *Gli affreschi*, pp. 95-100; Per il significato escatologico della croce che appare in Cielo alla fine dei tempi e il suo intimo legame con la preghiera di intercessione: T. Velmans, *Pittura murale in Georgia*, in Alpago Novello, Velmans, *L'arte della Georgia*, pp. 9-190, in particolare pp. 47-51. Anche: T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, in in «Cahiers Archeologiques», 29 (1980), pp. 47-102.

<sup>120</sup> Al tipo Tania Velmans ha riconosciuto una parentela con la *Theothokos Kyriotissa* o *Nikopoios*, dove il Bambino è tenuto solitamente all'interno di una mandorla o di un clipeo: Velmans, *Pittura murale in Georgia*, p. 55; cfr. N. Patterson Ševčenko, s.v. *Virgin Nikopoios*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, p. 2176.

<sup>121</sup> Velmans, *Pittura murale in Georgia*, p. 55.

Sono conservate parti delle lavorazioni a foglia d'oro dei nimbi. Nella volta del bema è una seconda croce gemmata e sulle pareti laterali due coppie di arcangeli (o potenze angeliche?). Rispetto ai programmi iconografici delle chiese contemporanee, è in particolare il semicilindro dell'abside ad accogliere significativi elementi di originalità. Lo sviluppo in altezza dell'abside permette lo sviluppo di tre ulteriori registri nel semicilindro dell'abside, la presenza di tre slanciate monofore però riduce e segmenta la superficie disponibile. Nei due spazi tra le monofore, al centro nel registro più alto, sono san Nicola e san Silvestro papa, stanti e frontali (fig. IV.3.5.4). Seguono ai lati due figure di angeli di spalle, rappresentati come officianti alle due Comunioni degli Apostoli, rappresentate nella prosecuzione del registro nelle pareti laterali del bema. Curiosamente tra le due Comunioni è una terza immagine di Cristo, a mezzo busto e dietro ad un altare<sup>122</sup>. Negli intradossi sono figure di santi diaconi rivolti verso il centro. In asse con le figure frontali di Nicola e Silvestro, nel registro più basso, sono san Giovanni Crisostomo e san Gregorio di Nazianzo verso cui convergono due gruppi di vescovi officianti, il gruppo di sinistra è aperto da san Nicola, che qui appare per la seconda volta, mentre quello di destra da san Basilio di Cesarea, tutti sostengono cartigli con iscrizioni in georgiano<sup>123</sup>.

Nei bracci sud e nord si articola, in tre registri sovrapposti, un ampio ciclo di scene della vita di Cristo che include anche due episodi della vita della Vergine<sup>124</sup>. Il registro più in basso ospita figure iconiche di santi, perlopiù guerrieri. In questo stesso registro si trovano affrontati due pannelli di soggetto storico. Nel braccio meridionale, sulla parete nord e al di sotto della scena delle Marie al sepolcro, un grande riquadro ospita i ritratti della famiglia reale Bagrat'ioni (fig. IV.3.5.5). La regina Tamar segue suo padre Georgi III, ed è a sua volta seguita dal figlio il principe Giorgi Lasha<sup>125</sup>. Tutti e tre i personaggi si dirigono verso destra, rivolgendo un gesto di adorazione verso la figura di Cristo in trono rappresentato all'interno di un riquadro, in proporzioni minori, in alto a destra, in atteggiamento benedicente. Sulla parete opposta, nella sezione orientale della parete sud, accanto a tre monumentali santi militari è il secondo pannello, molto deteriorato, contenente il ritratto del promotore della chiesa Antoni (IV.3.5.5-6). L'uomo si rivolge, con il modellino della chiesa, verso l'immagine di san Nicola che si affaccia da un quarto di cielo in alto a sinistra. San Nicola occupa il luogo tradizionalmente occupato da Cristo, dando luogo ad un'orchestrazione inedita.

---

<sup>122</sup> Peculiarità che Tania Velmans ricollega alla liturgia dell'esaltazione della Croce: Velmans, *Pittura murale in Georgia*, pp. 148-151. La stessa composizione si trova nella del monastero di Kobayr in Armenia: N. Thierry, *Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)*, in «Cahiers Archeologiques», 29 (1980), pp. 103-121, in particolare pp. 105-109, figg. 2-3.

<sup>123</sup> Didelbulitze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century*, p. 63.

<sup>124</sup> Velmans, *Pittura murale in Georgia*, pp. 95-96; Didelbulidze, *St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century*, pp. 63-64.

<sup>125</sup> Sulla formulazione di questo schema iconografico che accomuna i ritratti della regina nelle chiese anche nelle chiese di Vardzia e di Betania, si veda in particolare: Eastmond, *Royal Renewal Georgia*, pp. 289-293.

Nella volta del braccio occidentale della croce si dispongono gli episodi della vita di san Nicola, ai lati di una fascia contenente croci entro clipei sulla sommità della volta. Per ciascuna delle sezioni della volta Mariam Didelbuldze ha segnalato la presenza di sei riquadri, per un totale di dodici, individuazione resa possibile anche grazie al supporto delle indagini diagnostiche (fig. IV.3.5.7)<sup>126</sup>. Nella sezione più alta della parete di fondo del braccio occidentale, ovvero nella parete di controfacciata della chiesa, sono altri quattro riquadri con scene della vita del santo. Mentre gli episodi del registro più in alto sono collocati ai lati della monofora, i secondi due più in basso sono inseriti in uno spazio di risulta, ai lati di un riquadro contenente l'episodio veterotestamentario dei Tre Ebrei nella fornace, in asse con l'ingresso nel *naos* al di sopra delle quattro figure iconiche dei Padri siriaci. Il ciclo dedicato a san Nicola sembra avere inizio alla destra della monofora, nella parete ovest, dove è rappresentata la Nascita<sup>127</sup>. Gli episodi successivi in ordine di tempo si dispongono sulla metà meridionale della volta a botte e sono stati identificati come l'ordinazione di san Nicola a sacerdote (fig. IV.3.5.9); l'ordinazione di san Nicola a vescovo; infine san Nicola abbatte gli Idoli<sup>128</sup>. A questo episodio segue quello rappresentato alla sinistra della monofora sulla parete nord, san Nicola che abbatte l'albero di Plakoma (fig. IV.3.5.10). Gli episodi del registro più alto della metà settentrionale della volta non sono preservati neppure in ombre tali da permettere di decifrarne l'iconografia (fig. IV.3.5.7). Le due scene che affiancano i Tre ebrei nella fornace sono invece state riconosciute rispettivamente come due episodi della *Praxis de Stratelatis*: i tre generali in prigione a sinistra e san Nicola che salva i tre condannati innocenti a destra (figg. IV.3.5.7,11)<sup>129</sup>. Il racconto doveva proseguire, secondo quanto indicato da Didelbulidze, nella metà settentrionale della volta con san Nicola che appare a Costantino e nella sezione meridionale con i tre generali che ringraziano san Nicola<sup>130</sup>. La studiosa identifica ulteriori due episodi rappresentati: in un miracolo di mare e un secondo, più enigmatico, con il santo frontale dietro ad un altare per il quale suggerisce sia dipinto san Nicola al Concilio di Nicea<sup>131</sup>. Il ciclo nicolaiano di Kintsvisi

---

<sup>126</sup> M. Didelbulidze, *ახალი მონაცემები ყინცვიის წმ. ნიკოლოზის XIII საუკუნის მონასტულობის მესახეზე* (New data on the thirteenth century wall painting in the St. Nicholas church at Kintsvisi), in «Georgian Antiquities», 1, Tbilisi, 2002, 85-100; Ead., *Conservation of the Kintsvisi wall painting*, in «Deltion», 3 (2002), Thessalonike, pp. 125-129; cit. in Didelbulidze, *St. Nicholas in 13th Century*, pp. 74-77.

<sup>127</sup> Didelbulidze, *St. Nicholas in 13th Century*, p. 66.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid. L'episodio non ha precedenti iconografici nei cicli pittorici bizantini né in Occidente nel Medioevo, l'ipotesi della studiosa resta quindi in qualche modo necessariamente sospesa in attesa di ulteriori verifiche.

Il santo patrono dello stato ha numerosi cicli a lui dedicati in tutto il territorio del regno già a partire dalla fine del secolo XI (Ikvi). Oltre a cicli più estesi l'episodio di san Giorgio che uccide il drago è onnipresente ed è spesso affiancato dall'episodio di san Giorgio che trae in salvo a cavallo il ragazzo rapito dai saraceni. In proposito si veda: Velmans, *Pittura murale in Georgia*, pp. 118-119, 138; cfr.

doveva dunque includere sedici episodi della vita del santo in una selezione, per quanto possibile dedurre dagli episodi ancora decifrabili, in linea con i dati fatti emergere da Patterson Ševčenko sui monumenti bizantini, ad esclusione dell'ultimo episodio menzionato da verificare<sup>132</sup>.

Un dato di sicuro interesse è rappresentato dall'accostamento tra le due triplete di uomini salvati da san Nicola nella *Praxis de Stratelatis* e la scena dei tre giovani di Babilonia del terzo di Libro di Daniele (Dan. 3,26-45, 52-90). Nel racconto biblico il rifiuto dei giovani ad adorare gli idoli costa loro la condanna a morte da parte di Nabucodonosor attraverso il supplizio della fornace; la loro fede, la loro preghiera e l'intervento dell'angelo non solo li salvano dalla morte e permettono il riconoscimento del dio dei Giudei da parte del re. L'episodio con numerose attestazioni iconografiche paleocristiane, continua ad avere un discreto successo in epoca bizantina e, oltre ad essere incluso nella liturgia, appare nei programmi iconografici anche in virtù del suo contenuto tipologico; oltre all'immagine trinitaria, l'angelo è infatti chiamato da Nabucodonosor "il figlio di Dio".

In Georgia, dove l'episodio conosce attestazioni a partire dal V secolo, al tempo della regina Tamar l'episodio è incluso nei programmi iconografici di Betania e di Timotesubani oltre che di Kintsvisi. Questa coincidenza ha spinto a ritenere che alla fine del XII secolo, nell'ambito del rinnovamento culturale e della riforma religiosa promosse dalla regina, l'episodio avesse assunto una peculiare sfumatura di attualità sul tema della lotta anti-eretica e in particolare anti-monofisita<sup>133</sup>. In questa ottica Mariam Didelbulidze legge anche il ruolo di san Nicola nel programma iconografico della chiesa e il suo accostamento con san Silvestro nell'abside<sup>134</sup>, concludendo dunque, in alternativa alla più tradizionale lettura "regale" del programma decorativo<sup>135</sup>, che il fulcro delle scelte iconografiche ruota intorno all'esaltazione dell'ortodossia e della Chiesa attraverso la sua gerarchia, anche in riferimento alla figura del committente l'arcivescovo Antoni. La studiosa aggiunge che Antoni era stato mosso nella scelta di san Nicola dalle sue vicende biografiche, che lo avevano visto imprigionato a causa di una controversia, e liberato in occasione del Concilio convocato da Tamar nel 1186<sup>136</sup>.

---

anche: T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine Art*, New York University Press 1977; cfr. anche: V.3.6.

<sup>132</sup> L'episodio potrebbe forse più facilmente identificarsi con san Nicola che celebra la messa, rappresentato ad esempio nell'icona agiografica di S. Nicola al Sinai (fine XII secolo).

<sup>133</sup> M. Didelbulidze, *Image of the Three Youths in the Furnace Against the Background of Anti-heretical Disputes at the end of the 12<sup>th</sup> century*, in *The Caucasus: Georgia at the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and Beyond*, proceedings of the 2<sup>nd</sup> International Symposium of Georgian Culture (Florence, 2<sup>nd</sup>-9<sup>th</sup> November 2009), edited by P. Skinner, D. Tumanishvili, A. Shanshiashvili, Tbilisi 2011, pp. 118-124.

<sup>134</sup> Ibid.; Ead, *St. Nicholas in 13<sup>th</sup> century*, pp. 68-69.

<sup>135</sup> A. Eastmond, *The Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park (PA) 1998, p. 205.

<sup>136</sup> Didelbulidze, *St. Nicholas in 13<sup>th</sup> century*, pp. 67-70.

Ragionando sul rapporto tra l'episodio veterotestamentario dei Tre Ebrei e la sua cornice nicolaiana, si possono però avanzare alcuni ulteriori suggerimenti di riflessione. L'angelo che salva i tre giovani dal supplizio della fornace può essere visto come un riferimento tipologico all'intervento salvifico di san Nicola; in entrambi i casi alla salvezza delle vite dei tre innocenti corrisponde il riconoscimento del potere divino da parte dell'autorità politica, rispettivamente l'infedele Nabucodonosor e l'imperatore Costantino, momentaneamente allontanatosi dalla retta via. Sotto questo punto di vista sarebbe interessante verificare se in Georgia l'uso della figura di san Silvestro possa aver assunto una sfumatura politica simile a quella che si verifica in Occidente e in particolare a Roma, non molti anni dopo il ciclo di Kintsvisi<sup>137</sup>. Un riferimento politico, in relazione al rapporto tra l'autorità secolare e quella spirituale potrebbe legare la coppia di san Nicola e san Silvestro nel semicilindro dell'abside: entrambi hanno infatti, a partire dall'elaborazione della leggenda di Silvestro, un ruolo importante nei confronti del cristianissimo Costantino, di guida e di correttivo che forse lo stesso Antoni in qualità di cancelliere della regina poteva sentire in qualche modo proprio.

---

<sup>137</sup> Sull'iconografia di san Silvestro nell'omonima cappella dei SS. Quattro Coronati a Roma si veda: J. Mitchell, *St. Sylvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati*, in *Federico II. L'arte del Duecento italiano*, a cura di A.M. Romanini, Galatina 1981 (Collana di saggi e testi, 6,1), 2, pp. 15-32; D.F. Hobelleitner, *Papst Silvester I. und die Endzeit Darstellung der Silvesterlegende im Umkreis der römischen Kurie im 13. Jahrhundert*, in *Geschichte vom Ende her denken Endzeitentwürfe und ihre Historisierung im Mittelalterher denken*, herausgegeben S. Ehrlich, A. Wormpp, Regensburg 2019 (Forum Mittelalter Studien, 15), pp. 253-268.



Fig.IV.3.5.1.Monastero di Kintsvisi (Shida Kartlia), chiesa di S. Nicola, esterno.

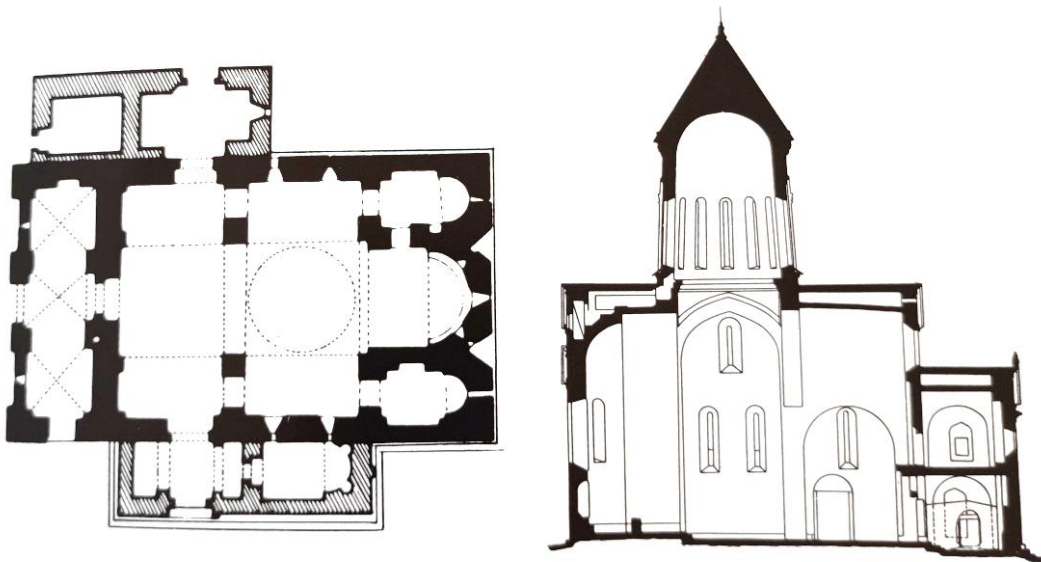


Fig.IV.3.5.2. Pianta e sezione longitudinale della chiesa di S. Nicola di Kintsvisi (Alpago Novello 1996).





Fig. IV.3.5.3. Monastero di Kintsvisi, S. Nicola, abside, veduta generale degli affreschi.



Fig. IV.3.5.4. Monastero di Kintsvisi, S. Nicola, semicilindro absidale, particolare san Nicola e san Silvestro.



Fig. V.3.5.5. Schema grafico del registro inferiore della parete nord del braccio meridionale della chiesa di S. Nicola di Kintsvisi (Didelbulidze 2007).



Fig. V.3.5.6  
 Monastero di  
 Kintsvisi, S. Nicola,  
 braccio  
 meridionale,  
 parete nord,  
 particolare del  
 registro inferiore  
 (Kunsthistorisches  
 Institut in Florenz,  
 Photothek).

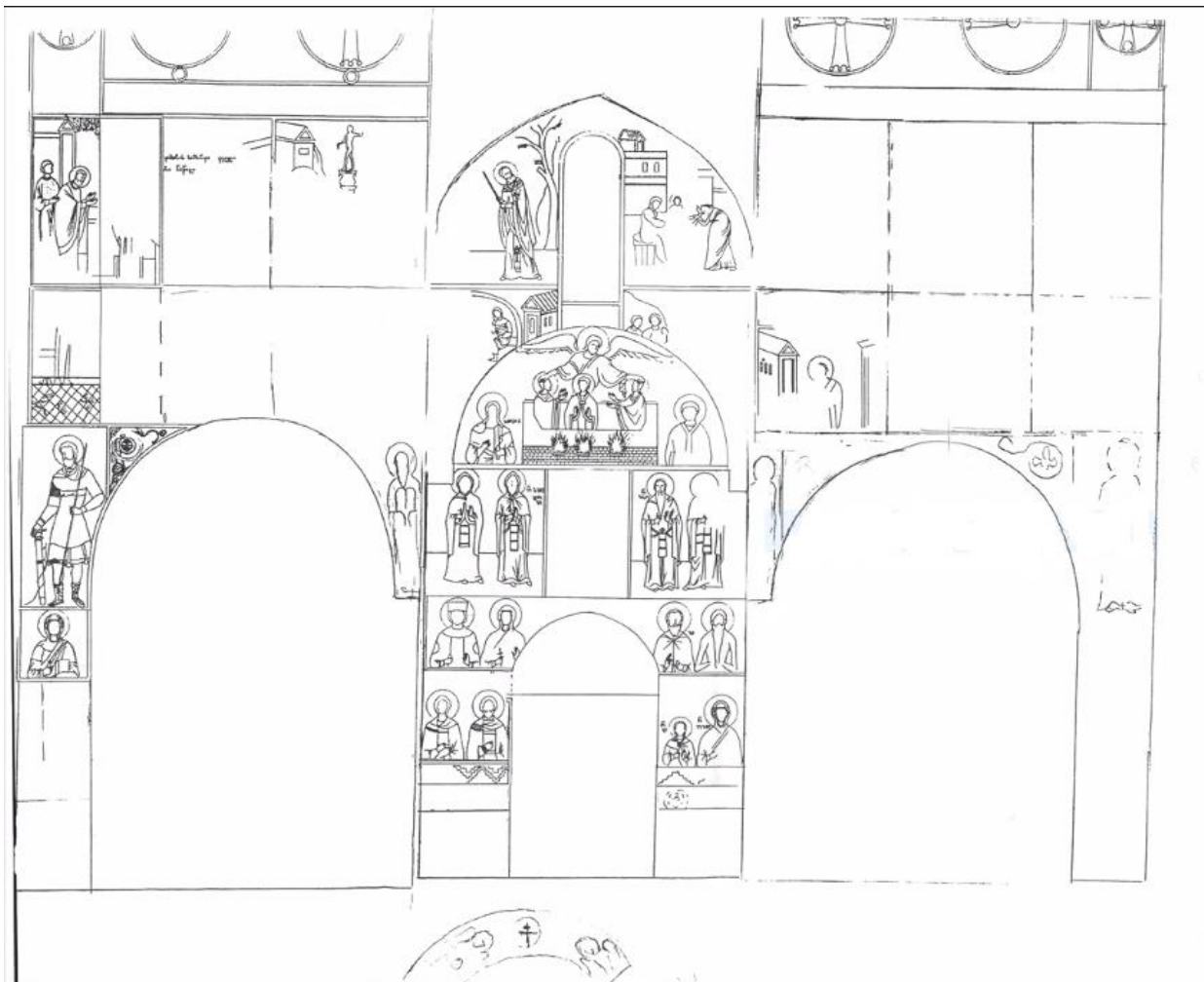


Fig. V.3.5.7. Rilievo grafico degli affreschi del braccio ovest della chiesa di S. Nicola a Kintsvisi (Didelbulidze 2007).

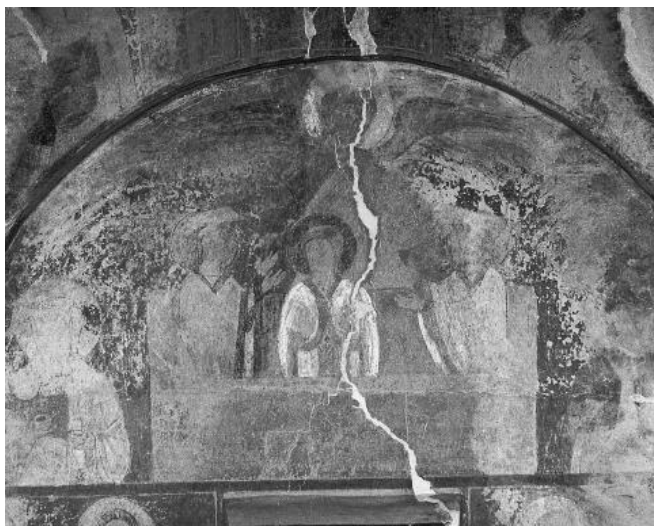


Fig. IV.3.5.8. Monastero di Kintsivisi, S. Nicola, braccio ovest, parete ovest, i tre giovani ebrei nella fornace.



Fig. IV.3.5.9. Monastero di Kintsivisi, S. Nicola, braccio ovest, volta, lato sud, san Nicola consacrato sacerdote.

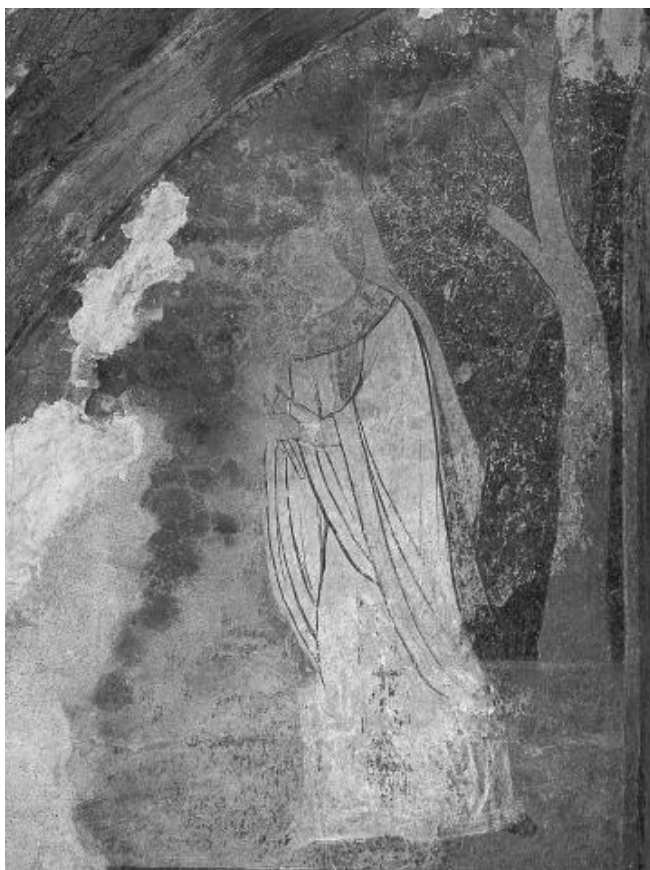


Fig. IV.3.5.10. Monastero di Kintsivisi, S. Nicola, braccio ovest, parete ovest, san Nicola abbatte l'albero di Plakoma.

Fig. IV.3.5.11. Monastero di Kintsivisi, S. Nicola, braccio ovest, parete ovest, i tre generali in prigione.

### IV.2.3. S. Nicola di Glezou a Pyrgos Dirou (Grecia)

Come anticipato, la chiesa di S. Nicola di Pyrgos Dirou era già stata segnalata e indicizzata nell'appendice da Patterson (A, nr.1) con la notizia della prossima pubblicazione degli affreschi da parte di Angeliki Stavroupoulou-Makri<sup>138</sup>.

Pyrgos Dirou si trova sulla costa occidentale della Maina (Mani in greco), la penisola mediana del Peloponneso a forma di dito, dove il massiccio montuoso si protende verso il golfo di Messenia (fig.IV.2.3.1)<sup>139</sup>. La cittadina è a circa dieci chilometri a sud di Areopoli, lungo il tracciato viario che ricalca quello antico che conduce a Gerolimena, nell'estrema punta meridionale. Sul lato opposto di questo tracciato viario principale rispetto al centro di Pyrgos Dirou, è la frazione di Glezou, dove si trova la piccola chiesa di S. Nicola. L'edificio sorge alle falde del massiccio montuoso e la sua posizione sembra legata all'esistenza di una viabilità secondaria dell'entroterra (fig. IV.2.3.2.)<sup>140</sup>.

La chiesa di S. Nicola è una mononave di piccole dimensioni (di metri circa 9 x 4), con terminazione absidata, realizzata in pietra locale e dotata di due ingressi, uno in facciata e l'altro sul lato sud (fig. IV.2.3.3). Esternamente, l'aspetto rustico delle pietre irregolari è impreziosito dall'inserimento di elementi decorativi in laterizio<sup>141</sup>. Un fregio con motivo a dente di lupo corre lungo l'intero perimetro dell'edificio all'altezza dell'innesto della volta, lo stesso fregio è ripetuto più in basso all'altezza delle porte. In facciata, tra i due fregi, si inserisce un

---

<sup>138</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 62, nr. A1, A. Stavroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου στη Μέσα Μάνη*, Dodoni 1979.

<sup>139</sup> Un inquadramento topografico in: D. Eliopoulou Rogan, *Mani History and Monuments*, Athens 1973, pp. 1-4; T.E. Gregory, A. Cutler, s.v. *Mani*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1284-1285. La regione è stata inoltre oggetto degli studi di Sharon J.E. Gerstel: S.J.E. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium. Art, Archaeology, and Ethnography*, Cambridge 2015.

<sup>140</sup> Lungo la strada che costeggia il massiccio montuoso si incontrano infatti una serie di edifici sacri. La chiesa più nord, Ag. Basileos è un edificio modesto, mononave di piccole dimensioni (9,90x2,50 metri), attualmente semi interrato e abbandonato. Restano tracce della decorazione pittorica che doveva interamente rivestirne le superfici interne ed è datato alla metà del XII secolo (N.V. Drandakis, S. Kalopissi, M. Panayotidi, *Έρευνα στη Μάνη*, in «Πρακτικά της έν Αθήναις Αρχαιολογικής Έταιρείας», 134 (1979), pp. 157-214, in particolare pp. 156-158). Più a sud, è la chiesa dei Ag. Teodoroi presso Kalou, leggermente spostata ad ovest rispetto alla strada, anche questa una mononave con raffinata muratura a cloisonné e significativi resti del decoro scultoreo dell'interno. Presso Glezou a breve distanza da S. Nicola è la più vistosa chiesa dedicata agli Arcangeli, a croce greca con bracci liberi e cupola centrale, datata alla metà dell'XI secolo (H. Megaw, *Byzantine Architecture in the Mani*, in «The Annual of the British School at Athens», 33 (1932-1933), pp. 137-162, in particolare pp. 139, 149 (sui motivi decorativi in laterizio); cfr. Stavroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου*, p. 299). Della stessa tipologia a croce è Ag. Petrou nei pressi di Triandafiliá, anche questa caratterizzata da una muratura a cloisonné molto simile a quella di Ag. Teodoroi ed estesi resti della decorazione pittorica dell'interno. Non è da escludere, sperando di poter in futuro dedicare a questo aspetto un'indagine, che l'itinerario segnato dalla sequenza di questi edifici avesse come destinazione finale il Monastero della Panaghia Faneromeni presso Fragoulia, la cui fondazione un'iscrizione murata nella facciata del *katholikon* data al 1079, restaurato nel 1323 e ancora oggi in uso da una comunità monastica femminile. Sul monastero si veda: Ch. Konstantinide, *Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μέσα Μάνης*, Athens, 1998, cit. in Gerstel, *Rural Lives and Landscapes*, p. 129.

<sup>141</sup> Stavroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, pp. 300-301.

complesso decoro, in basso una fascia con mattoni disposti a formare rombi e in alto una sezione più ampia con decoro a meandro. La porta ad arco facciata è coronata da una modanatura in pietra, circondata dal motivo a dente di lupo che segue il profilo dell'arco (fig.IV.2.3.4). A coronamento dell'arco e sul lato sinistro sono due cavità di forma circolare, in origine completate da inserti in ceramica, come si deduce dal frammento conservato in alto<sup>142</sup>. Il registro più alto della facciata presenta invece una sezione di muratura a cloisonné con filari di blocchi di pietra squadrata, intervallati da una fila di mattoni; solo in alcuni punti i laterizi sono aggiunti anche orizzontalmente tra un blocco e l'altro<sup>143</sup>. Insieme all'icnografia, la morfologia di questi elementi decorativi costituisce un importante orientamento per la datazione dell'edificio alla seconda metà del XIII secolo, sulla base dei confronti con l'architettura della regione<sup>144</sup>.

La chiesa doveva essere in origine completamente decorata al suo interno sebbene oggi non rimangano che i compromessi dipinti posizionati nella volta e nell'abside. Le pitture che decoravano le pareti laterali sono state infatti quasi completamente fagocitate dalle infiltrazioni d'acqua di risalita (fig.IV.2.3.5). Nella conca dell'abside si trova la Vergine Blachernitissa oggi acefala, orante e con il Bambino inserito in un clipeo davanti al petto<sup>145</sup>, rappresentata a mezzo busto su fondo blu (fig. IV.2.3.6). Verso di lei si rivolgono due arcangeli con vesti gemmate, rappresentati a mezzo busto entro due clipei ai lati della conca<sup>146</sup>. L'arco absidale è decorato da una sequenza di clipei: alla sommità è Cristo, affiancato a sinistra da Maria e a destra da Giovanni Battista, a formare una *Deesis*; più in basso sono quattro figure di santi vescovi, due

---

<sup>142</sup> Un panorama della casistica di recipienti concavi in ceramica utilizzati a scopi decorativi nell'architettura: H. Megaw, *Glazed Bowls in Byzantine Churches*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 4 (1964-1965), pp.145-162.

<sup>143</sup> Sulla diffusione della muratura a cloisonné nella regione si veda anche: A. Mexia, *Building Practices in the Helladic province of Mani during the Komnenian period: The assimilation of the prevailing trends in church architecture*, in *Against Gravity: Building Practices in the Pre-Industrial World*, papers of the conference (Philadelphia, 20<sup>th</sup>-23<sup>rd</sup> March 2015) ed. by R. Ousterhout, D. Borbonus, E. Dumser, Philadelphia 2016, (pp. 1-21, in particolare pp. 13-14).

<sup>144</sup> Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, pp. 302-303.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 303-304. Delle iscrizioni Stavrououlos-Makri poteva unicamente leggere quella che accompagna la figura di Cristo: "Ο ΕΜΜ(ΑΝΟΥΗΛ)".

sul tipo iconografico almeno: N. Patterson Ševčenko, s.v. *Virgin Blacherinitissa*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, pp. 2170-2171. La Blachernitissa è un soggetto piuttosto frequente nelle absidi delle chiese del Mani a partire dal XII secolo, si vedano la decorazione del principio del Duecento nella chiesa di Ag. Georgios di Episkopi (N. Drandrakes, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μεσα Μανής*, Athens 1964, pp. 156-159); quella del XIII secolo nella chiesa dedicata alla Vergine Odighitria di Agetria (ivi, p.218; p. 247, fig. 31); infine all'inizio del Trecento il tema è riproposto nell'abside ad Ag. Nikolaos *sto mpiki* e ad Ag. Nikolaos di Kippas (ivi, p. 116; pp. 118-119, figg. 5-6).

<sup>146</sup> Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, p. 303. La studiosa li identifica come angeli. Sulla base dei confronti iconografici e per la presenza della veste preziosa (seppure non è possibile affermare che indossino *loro*), mi sembra si possano identificare con due figure di arcangeli.

per lato, di cui Stavrououlos-Makri riesce a leggere l'iscrizione che accompagna solo uno di loro, san Blasio (fig.IV.2.3.7)<sup>147</sup>.

Sulla parete sinistra è tra i pochi frammenti conservati della decorazione delle pareti perimetrali, una seconda *Deesis* di maggior respiro: la Vergine *Paraklesis*, di tre quarti con un cartiglio srotolato con la preghiera da rivolgere al Figlio, seduto frontalmente su un maestoso trono gemmato al centro (IV.2.3.8), sulla sinistra Stavrououlos-Makri segnala anche l'immagine del Battista<sup>148</sup>. Il pannello della *Deesis* è posizionato opportunamente oltre l'originaria schermatura del bema, oggi ricordata solo dai resti del gradino in questo punto<sup>149</sup>.

In corrispondenza di questo brano, nella sezione orientale della volta verso l'abside, si trova l'Ascensione, nella sua posizione consueta nella pittura della Grecia continentale<sup>150</sup>. Al centro, Cristo è seduto di un arco di cielo in una mandorla di luce, di tre fasce alternate di verde, di forma circolare ed è portato in gloria da quattro angeli in acrobatico volo (fig. IV.3.3.9. Ai due lati si dividono su di uno sfondo paesaggistico i due concitati gruppi di apostoli, preceduti da due angeli con *ripidia*<sup>151</sup>. Della decorazione della parete sinistra rimane anche l'ombra di un'immagine iconica di san Nicola (fig.IV.2.3.10.a-b)<sup>152</sup>. Accanto al nimbo del santo, sulla sinistra, si conserva la figura miniaturizzata di Cristo che doveva porgere al santo il Libro,

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 305-306.

<sup>148</sup> Il cartiglio sostenuto dalla Madre recita: "ΤΙ ΜΕΤΗΡ ΑΙΤΗΣ ΚΑΙ Ε(Π)ΕΡ ΤΙΝΟΣ (Δ)ΕΗΣΕ ΤΟΝ (Β)Ρ(Ο)ΤΟΝ ΣΟΤΕΡΙΑ ... ΜΕΧΗΝΠΑΙΘΙ(Ο)Ν", in corrispondenza della (perduta) figura del Battista la studiosa individua anche il proseguimento: "ΗΚΟΥΣΑΚ (ΜΗΤ)Ρ(Ο)C [...]": Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, p. 313.

<sup>149</sup> Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, p. 303. In merito al posizionamento della *Deesis* nel templon: C. Walter, *Two Notes on the Deesis*, in «Revue des études byzantines», 26 (1968), pp. 311-336; Id., *Further Notes on Deesis*, ivi, 28 (1970), pp. 161-168; K. Weitzmann, *Four icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 21 (1972) p. 279-294; L. Nees, *The Iconographic program of decorated chancel barriers in the pre-Iconoclastic period*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 46 (1983), pp. 15-26; A. Cutler, *Under the sign of Deesis On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 145-154; K.B. Obratzcova, *The Deesis Composition in the Decoration System of Byzantine templon of the 12<sup>th</sup>-early 13<sup>th</sup> century*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 6, ed. by Ed. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova, St. Petersburg 2016, pp. 232-240. Sullo slittamento di questo tema nelle immediate vicinanze all'interno della decorazione pittorica, in questo caso nei piedritti dell'abside, si veda: S. Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria of the Templon and the Nartex: Form, Imagery, Spacial Connections and Reception*, in *Thresholds of the Sacred*, ed. by S.E.J. Gerstel, Washington 2006, pp. 107-131, in particolare pp. 125-126.

<sup>150</sup> Per i confronti della regione si rimanda nuovamente a: Drandrakes, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, pp. 193-194; 237-238; 279-283; 315-322. Sulla posizione del soggetto all'interno dei programmi iconografici in Grecia cfr. anche: IV.2.5.

<sup>151</sup> Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, p. 310.

<sup>152</sup> Ivi, p. 314.

sebbene questo particolare sia andato perduto, e a cui doveva corrispondere la Vergine sul lato opposto<sup>153</sup>. Sopra al ritratto del santo si trova raffigurato il *Mandylion* (fig. IV.2.3.11)<sup>154</sup>.

Nella sezione della volta corrispondente al ritratto del santo, sono le due scene di consacrazione: a destra Nicola è consacrato diacono e a sinistra vescovo (fig. IV.2.3.12). La prima scena sulla destra è difficilmente leggibile. Su uno sfondo architettonico e nei pressi di una tavola d'altare si affrontano due personaggi, a destra è un vescovo, se ne intravede l'*omophorion*, e a sinistra è una figura di dimensioni più piccole, con capelli castani e vestita di verde chiaro, che va identificato con il giovane Nicola; la scena risulta riconoscibile anche perché corredata dall'iscrizione: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) (Χ)Ε(Ι)ΡΟΤΩ(ΝΕΙΤΑΙ) ΔΗΕ(ΚΟΝΟΣ) (fig.IV.2.3.13)<sup>155</sup>. La consacrazione di san Nicola a vescovo è invece meglio ed è corredata dall'iscrizione gemella: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΧΕ(Ι)ΡΟΤΩΝ(ΕΙΤΑΙ) ΕΠΙΣΚΟΠ(ΟC) (fig.IV.2.3.9, 14)<sup>156</sup>. La composizione si limita anche in questo caso ai due personaggi del vescovo e di san Nicola: alle loro spalle sono due edifici affrontati e al centro un filiforme ciborio a base quadrata e terminazione conica. San Nicola con barba e capelli bianchissimi è rappresentato con una veste verdina e con la stola con croci (oggi sbiadite) che scende sulle spalle, mentre si inginocchia davanti al vescovo, che lo benedice.

Le due scene di consacrazione risultano separate dal resto della decorazione della volta dall'innesto di due archi trasversi; il sottarco orientale è decorato da un carnoso cespo vegetale mentre quello ad ovest ospita le figure iconiche di santi, in basso si riconoscono per le vesti imperiali che li ricoprono Costantino ed Elena. La sezione occidentale della volta che segue ospitava un ciclo cristologico suddiviso in due registri; rimangono riconoscibili la Natività; il Battesimo di Cristo; la Presentazione al Tempio (fig. IV.2.3.15)<sup>157</sup>.

Nonostante la condizione frammentaria della decorazione pittorica, quanto rimane permette di affermare che il "ciclo" nicolaiano dovesse comporsi fin dall'origine di sole due scene, senza proseguire oltre. Sembrerebbe che all'interno del poco spazio disponibile nel *naos*, e all'interno del programma iconografico cristologico tradizionale, al santo fosse stato riservato

---

<sup>153</sup> Cfr. Ivi, p. 312. La studiosa definisce l'insieme "il sogno di san Nicola", in riferimento al racconto contenuto nella *Vita Compilata* che precede la consacrazione a vescovo di Myra (cfr. I.1.4), pubblicando due dettagli separatati del volto e della figura di Cristo (che ho provato a ricomporre). Sull'iconografia di questo ritratto allargato di san Nicola si veda: Patterson Ševčenko, s.v. *Nicola*, p. 680. Sembrerebbe che nel caso di Glezou le figure di Cristo e della Vergine fossero rappresentate a mezzo busto, come avviene in una delle attestazioni più antiche, l'icona murale a S. Nicola tou Kasnitsi di Kastorià, della fine del XII secolo (cfr. Pelakanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, pp. 50-58) e nella contemporanea icona agiografica del Sinai: cfr. *supra*, fig. IV.1.4.

<sup>154</sup> Stravroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, pp. 311-312.

<sup>155</sup> Stravroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, p. 315.

<sup>156</sup> Le iscrizioni che corredano gli episodi corrispondono a quelle già rintracciate nelle scene rappresentate nell'icona agiografica del Sinai e negli affreschi di S. Nicola *του Mikres* a Kastania: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p.76.

<sup>157</sup> Cfr. anche: Stravroupoulos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, pp. 315-318.



uno spazio discreto, separato grazie all'espedito dei due archi di sostegno, contenente l'icona murale e le due storie<sup>158</sup>. Inoltre la posizione del santo che precede immediatamente la *Deesis* sulla parete sinistra, sembra indicare che il ritratto e le sue storie funzionassero come un insieme in relazione al ruolo di intercessore tradizionalmente attribuitogli. Di un certo interesse è anche la natura dei due episodi che non corrispondono ad alcun avvenimento miracoloso ma mettono in evidenza il ruolo istituzionale di san Nicola e forse anche il suo ruolo nella celebrazione.

La cronologia proposta per gli affreschi è la metà del XIII secolo, in corrispondenza quindi dell'edificazione<sup>159</sup>. I volti meglio conservati, quello dell'arcangelo alla sinistra della conca dell'abside e in parte anche la Vergine *Paraklesis* della parete di sinistra del *naos*, ricordano per gli enormi occhi all'ingiù e per l'andamento dell'arco sopracciliare l'icona dell'arcangelo c.d. "dai capelli d'oro, del Museo Russo di San Pietroburgo (tradizionalmente datata entro il XII secolo)<sup>160</sup>, ma anche la produzione sinaitica del primo Duecento, ad esempio il ritratto di san Pantaleimon nella sua icona agiografica<sup>161</sup>. Insieme a questo indirizzo, che si potrebbe definire aggiornato della pittura mediterranea della metà del secolo, persistono forti caratteri stilistici di tradizione locale, ad esempio il gusto nella definizione lineare, accentuatamente convenzionale nei panneggi, nella definizione delle volumetrie e nella realizzazione delle capigliature a ciocche calligrafiche.

---

<sup>158</sup> Si veda anche quanto già rilevato da Patterson Ševčenko circa la posizione dei cicli della vita del santo: Cfr. IV.1. Questo aspetto potrebbe anche essere confermato dalla presenza del *Mandyllion*. Come noto infatti la Vera effigie di Cristo si trova spesso nei programmi iconografici bizantini. Spesso si trova con riferimento al valore apotropaico e all'Incarnazione al di sopra degli ingressi, oppure in posizione di assoluto rilievo nell'arco absidale, spesso a separare le due figure della Vergine e Gabriele dell'Annunciazione, aggiungendo alla convalida dell'Incarnazione anche un contenuto eucaristico in relazione al programma iconografico dell'abside (si veda almeno: S.E.J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle 1999, pp. 68-77). In altri casi però il *Mandyllion* si trova invece rappresentato in uno spazio separato, ad esempio nella *prothesis*: C. Jolivet-Levy, *Note sur la représentation du Mandyllion dans les églises de Cappadoce*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio, il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 137-144, in particolare pp. 138-139.

<sup>159</sup> Stavrououlos-Makri, *Oi τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, pp. 323-325.

<sup>160</sup> Cfr. O.Z. Pevny, *The Archangel with the Golden Hair*, in *The Glory of Byzantium*, p. 298, nr. 201.

<sup>161</sup> N. Patterson Ševčenko, *Icon with Saint Pantaleimon and Scenes of His Life*, in *The Glory of Byzantium*, p. 397, nr. 249.



Fig. IV.2.3.1. Carta geografica del Mania (Mani).

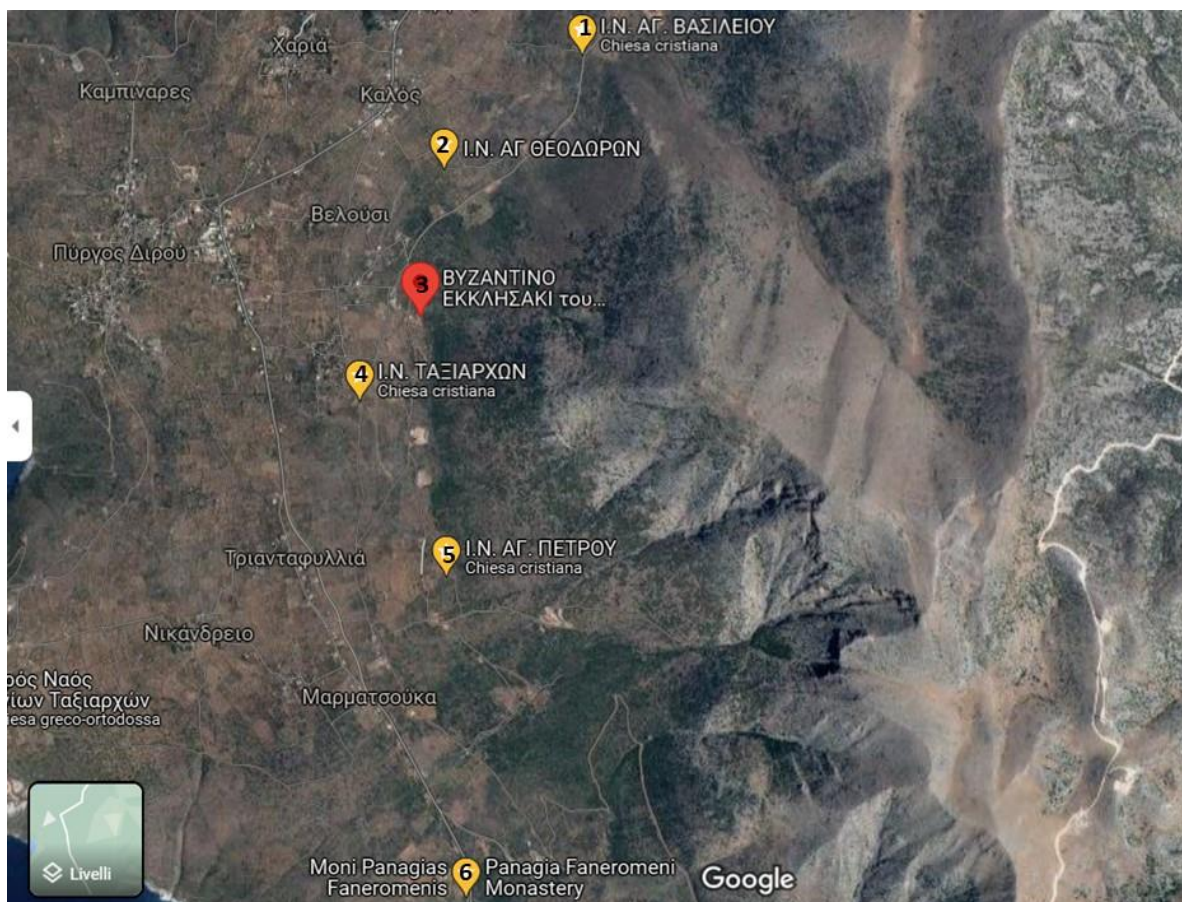


Fig. IV.2.3.2. Mappa della viabilità secondaria verso sud nei pressi di Pyrgos Dirou. 1. Agios Basilios; 2. Agios Teodoros; 3. Agios Nikolaos; 4. Agios Petros; 5. Moni Panagia Faneromeni. © Google Maps 2021.



Fig. IV.2.3.3a. Glezou (Pirgos Dirou), S. Nicola, veduta da sud-ovest (ph. Petros Anasakos).

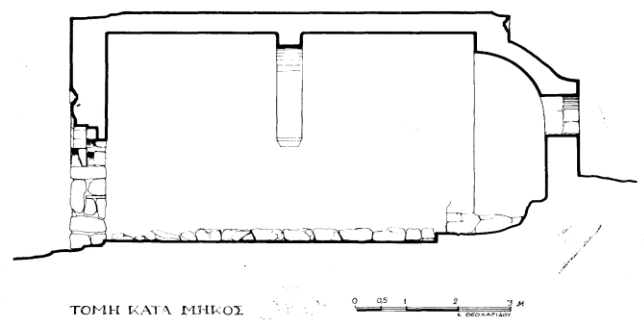
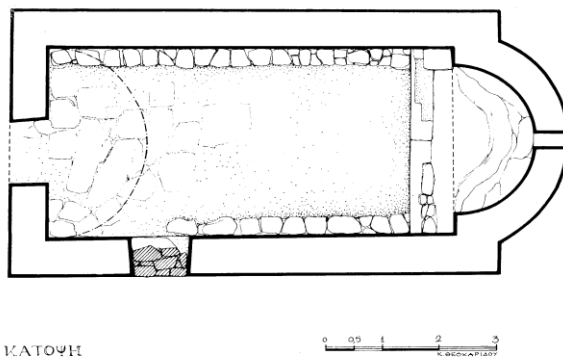


Fig. V.2.3.3.b. Pianta e spaccato della chiesa di S. Nicola a Glezou presso Pirgos Dirou (Stavropoulou-Makri 1979).



Fig. IV.2.3.4.a. Glezou (Pirgos Dirou), S. Nicola, facciata, particolare.

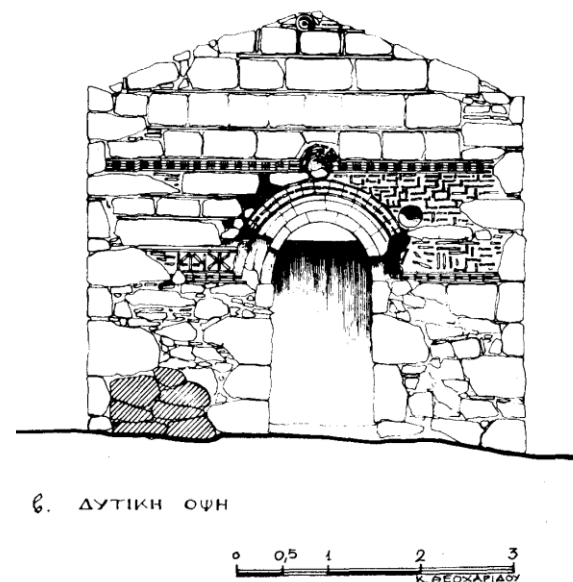


Fig. IV.2.3.4.b. Schema grafico del decoro della facciata di S. Nicola a Glezou (Stavroupoulos-Makri 1979).



Fig.IV.2.3.5.Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, veduta dell'interno (ph. Petros Athanasakos).



Fig.IV.2.3.6. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, abside.



Fig.IV.2.3.7. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, arco absidale (Stavroupoulos-Makri 1979).



Fig. IV.2.3.8.a. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, naos, parete sinistra, *Deesis*; b. (Stavroupoulos-Makri 1979).



Fig. IV.2.3.9. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, sezione della volta.



Fig. IV.2.3.11. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, naos, parete sinistra, *Mandylyon* (Stavroupoulos-Makri 1979).

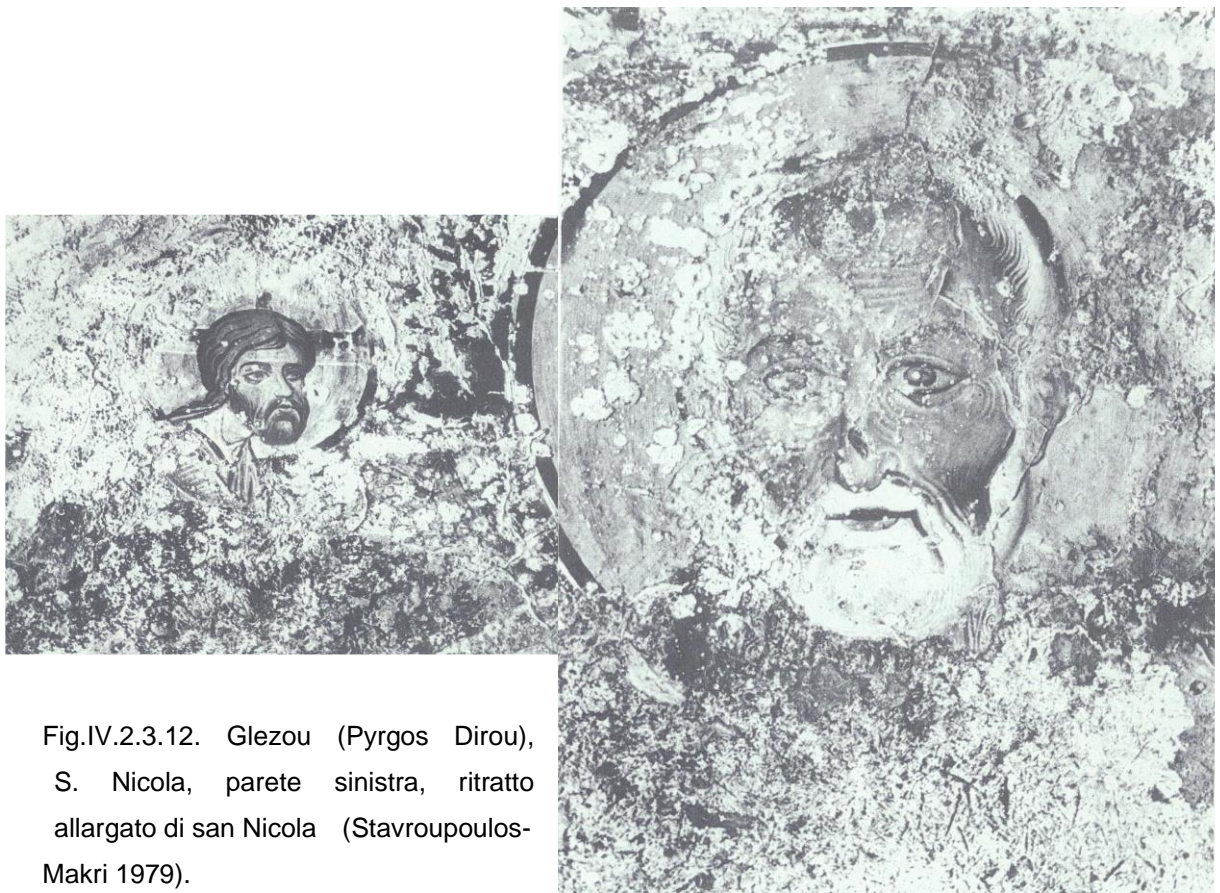


Fig.IV.2.3.12. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, parete sinistra, ritratto allargato di san Nicola (Stavroupoulos-Makri 1979).

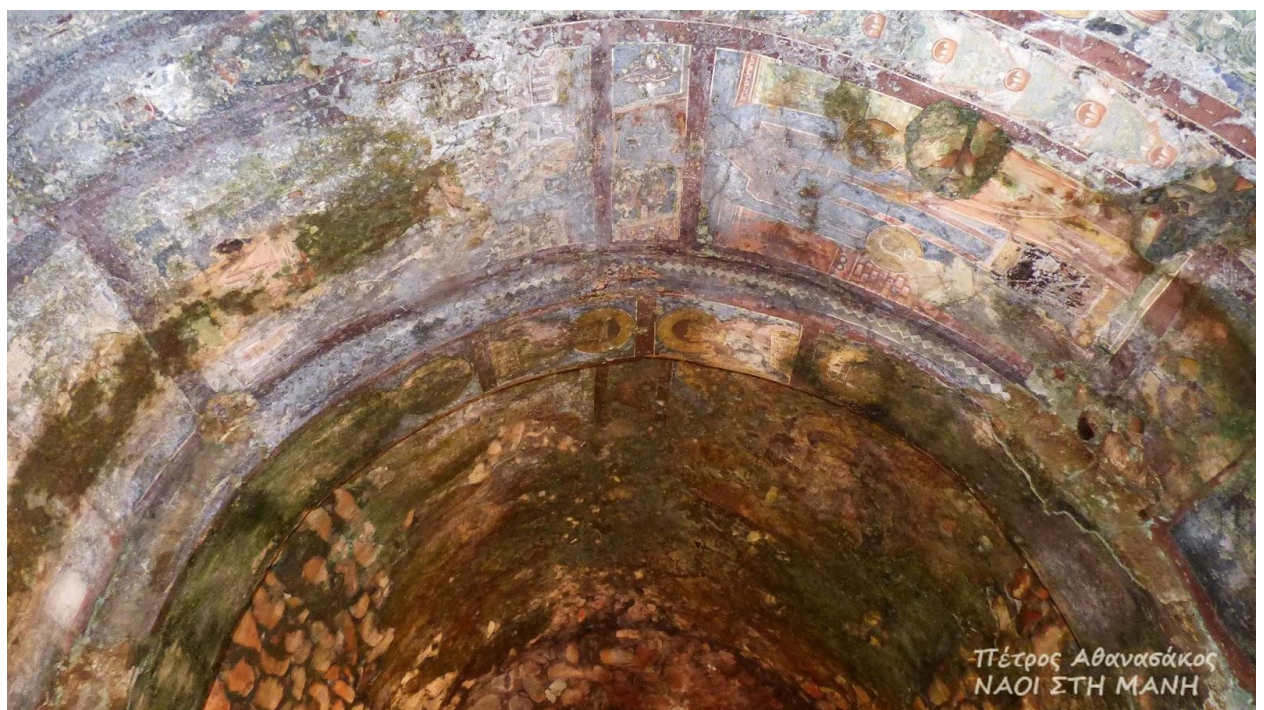


Fig. IV.2.3.13. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, veduta della sezione centrale della volta.

Fig.IV.2.3.14. Glezou (Pyrgos Dirou),  
S. Nicola, sezione centrale della  
volta, san Nicola consacrato diacono.

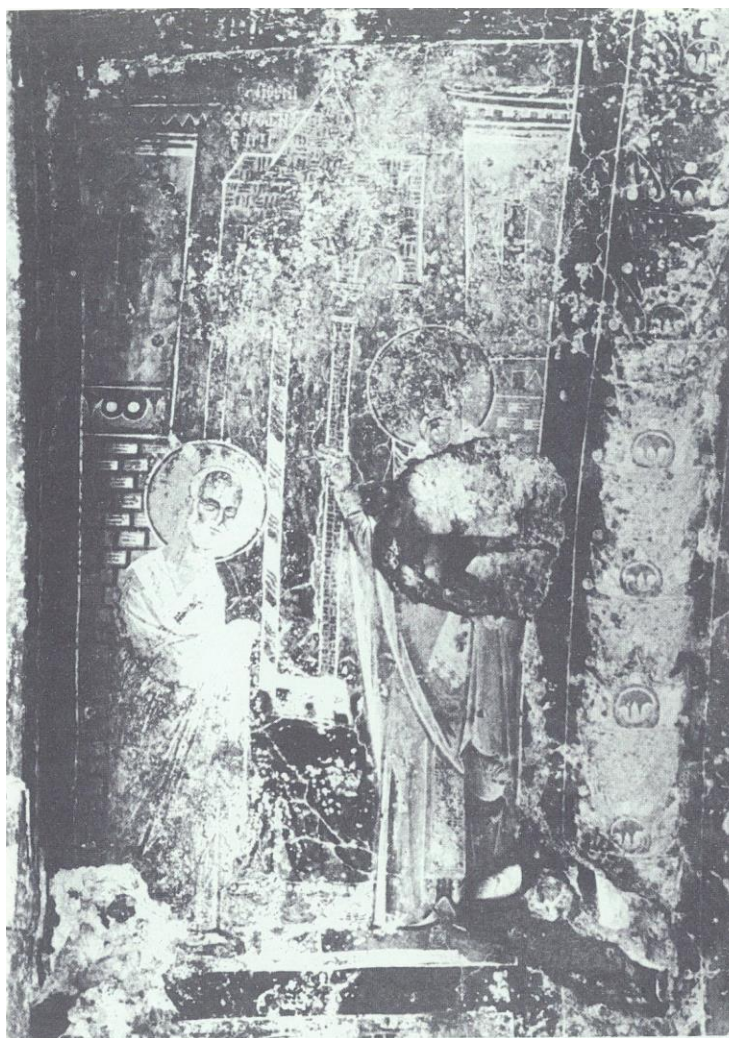


Fig. IV.2.3.15.Glezou (Pyrgos Dirou), S.  
Nicola, sezione centrale della volta, san  
Nicola consacrato vescovo  
(Stavroupoulos-Makri 1979; b. particolare.





Fig. IV.2.3.15. Glezou (Pyrgos Dirou), S. Nicola, volta, sezione occidentale, Natività.

#### IV.2.5. San Nicola di Neiata a Epidauros Limira (Grecia)

In aperta campagna, nei pressi della città greca di Epidauros Limira, in località Neiata (Νειάτα), sorge una piccola chiesa dedicata a san Nicola, documentata non altrimenti se non dallo studio di Nikolaos Drandrakis, Sophia Kalopissi-Verti e Maria Panagioti del 1983, che pubblicavano in quell'occasione cinque illustrazioni degli affreschi<sup>162</sup>.

Della città greca di Epidauros Limira rimangono i resti dell'acropoli e delle mura che le circondavano, nei pressi dell'odierna Agios Ioannis a nord di Monemvasia (fig. IV.2.5.1). Pausania ne ricordava l'appartenenza alla lega di Laconia e il fatto che i suoi abitanti si ritenevano discendenti dai cittadini di Epidauro nell'Agrolide, sede del celebre santuario di Asclepio<sup>163</sup>. Il sito, già identificato da Ciriaco d'Ancona, venne scavato a partire dalla fine del Settecento da Anton-Laurent Castellan<sup>164</sup>. La storia medievale di Epidauros Limira non è stata investigata ma bisogna immaginare che anche questa area, divenuta rurale, dovesse essere coinvolta nelle vicissitudini della vicina Monemvasia. Dopo il fallito tentativo di conquista da parte dei Normanni, la città divenne un centro strategico per la flotta bizantina durante la Quarta Crociata e, in seguito, snodo navale latino dopo la sua conquista da parte di Guglielmo di Villehardouin nel 1248. Dopo il ritorno della dinastia Paleologa la città ottenne numerosi privilegi commerciali durante il regno di Andronico II (1282-1328)<sup>165</sup>. Questa area rurale ospita numerose testimonianze pittoriche di epoca paleologa.

La chiesa di S. Nicola è una mononave orientata di 5,5 metri di lunghezza e 2,65 di larghezza, con abside semicircolare all'esterno e copertura a botte. La muratura esterna è realizzata in pietre semisquadrate allettate in uno strato di malta. Al di sopra alla porta è una apertura e una seconda finestra si apre sul lato nord. I caratteri architettonici hanno suggerito una

---

<sup>162</sup> N.V. Drandrakis, S. Kalopissi, M. Panayotidi, "Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμιρά", in «Πρακτικά της έν Αθήναις Αρχαιολογικής Έταιρείας», 139 (1983), A, pp. 209-263. Su questo unico studio si basano anche le considerazioni in: Siliias Koukiaris, *Wall Paintings in Churches*, p. 111. È solo grazie alla disponibilità della dottoressa Anna Takoumi che ha condiviso il materiale fotografico realizzato in occasione del suo sopralluogo che ho potuto analizzare in maggiore dettaglio il ciclo pittorico nicolaiano.

<sup>163</sup> Pausania, *Periegesi della Grecia*, III, 26.3, in Pausania, *Guida della Grecia*, III: *Laconia*, a cura di D. Musti, M. Torelli, Fizzonasco (MI) 1991, pp. 144-145.

<sup>164</sup> A.-L. Castellan, *Lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris 1820, 1, p. 53; cit. in A.J.B. Wace, F. W. Hasluck, III: *Topography of the South-Eastern Laconia*, in «Annual of the British School at Athens», 14 (1908), pp. 161-182, in particolare p. 179.

<sup>165</sup> Per un quadro storico si veda: T.E. Gregory, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Monemvasia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1394-1305. A testimonianza della frequentazione e forse anche dell'importanza della regione a nord di Monemvasia sono le significative testimonianze di edifici (e delle loro decorazioni pittoriche) databili tra Trecento e Quattrocento: M. Panayotidi, *Παρατηρήσεις για ένα τοπικό «εργαστήριο» στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 27 (2006), pp. 192-206. Le uniche altre informazioni emerse su Epidauros Limira riguardano la fase della sua dominazione veneziana dalla metà del Seicento quando qui si stabilì un vero e proprio forte: Ch. A. Kalliga, *Η αρχαία Επίδαυρος Λιμηρά ως βενετσιάνικο κάστρο σε έγγραφα των βενετικών αρχείων*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 26 (2005), pp. 199-206.

datazione dell'edificio entro il XIII secolo<sup>166</sup>. All'interno, la chiesa doveva essere completamente rivestita di pitture, oggi fortemente scurite dal fumo. In controfacciata sono descritte una Crocifissione e più in basso il Battesimo di Cristo<sup>167</sup>, mentre nella sezione orientale della volta si trova l'Ascensione (Fig. IV.2.5.2)<sup>168</sup>.

La restante superficie della volta ospita un ciclo di storie di san Nicola suddiviso in quattro registri, con tre episodi per ciascun registro. Gli episodi sono inquadrati in una griglia di colore rosso che dà luogo a scomparti rettangolari di forma regolare e suddivide la sezione occidentale della volta in dodici riquadri totali (fig. IV.2.5.3). Il ciclo ha inizio nella metà nord della volta, nel registro più in alto a sinistra, ad est, con la Nascita di san Nicola (fig. IV.2.5.4)<sup>169</sup>. In alto l'iscrizione frammentaria recita "Η ΓΕΝΝΗ[...]". La neo madre è seduta sul letto, rappresentato trasversalmente sulla sinistra, mentre lei si avvicinano, in secondo piano, due figure portando le consuete offerte alla puerpera<sup>170</sup>. In basso a destra è invece la vasca dove il neonato Nicola sta in piedi da solo, leggermente rivolto verso destra<sup>171</sup>. Il secondo episodio sul lato nord ritrae l'Educazione del santo: il piccolo Nicola portato dai genitori dal maestro<sup>172</sup>. Il bambino ha in mano una tavoletta quadrata per scrivere (fig. IV.2.5.5)<sup>173</sup>, l'iscrizione in alto è difficilmente leggibile. Immediatamente dietro al bambino è il padre, la madre segue sulla destra. Sia il maestro che i genitori hanno il capo circondato da nimbo<sup>174</sup>. Il terzo episodio del registro non ha ricevuto una proposta identificativa (fig. IV.2.5.6). Sembra possibile leggere le lettere dell'iscrizione in alto "[...]: EN [...] ΙΩΜΕΗ(ος) ΤΙΜΟΒ[...] ΩC". Nicola è ancora bambino è rappresentato stante sulla sinistra con il capo circondato dal nimbo, mentre sale degli scalini. Alla sua sinistra è una figura malferma, si poggia su un lungo bastone ed è coperta da una povera veste, che le lascia scoperta parte della schiena e delle spalle. L'incarnato in corrispondenza della gamba sinistra e del piede è picchiettato di segni rossi, ad

---

<sup>166</sup> Drandakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, pp. 221-222.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 210-211; anche Arch. S. Koukiaris, *Wall Paintings in Churches with a Limited Christological Cycle*, in «Zograf», 30 (2004), pp. 111-118, in particolare p. 111.

<sup>168</sup> Drandakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, p. 222-223.

<sup>169</sup> Ivi, p. 223.

<sup>170</sup> Sulle rappresentazioni del parto e dell'offerta dei doni alla puerpera a Bisanzio si veda: M. Meyer, *An Obscure Figure: Imaging Women's Reality in Byzantine Art*, London 2009; cap. IV. B, pp. 72-79; cap. 5.A, pp. 80-81.

<sup>171</sup> Drandakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, p. 223; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 67-69.

<sup>172</sup> Drandakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, p. 223-224.

<sup>173</sup> La forma della tavoletta con manico è simile a quella della stessa scena nell'icona grande di S. Nicola tis Steghis: cfr. I. Eliadis, *L'icona grande di San Nicola tis Steghis, in Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno-26 luglio 2009), a cura di Id., Roma 2009, p. 95.

<sup>174</sup> Tra le numerose varianti sull'educazione del santo raccontate nelle fonti, Patterson Ševčenko richiama il racconto dell'*Encomium Neophyti* dove il piccolo è mandato dallo zio Nicola (chiaramente lo zio monaco acquisito dalla *Vita Nicolai Sionitae*). Questo particolare potrebbe coincidere con la presenza del nimbo altrimenti inedita e anche con il mantello che copre le spalle dell'uomo sulla scena che potrebbe ben adattarsi all'iconografia di un monaco: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 72.

indicare un'infermità. Sembra possibile identificare l'episodio con la guarigione di una donna tratta dalla *Vita Nicolai Sionitae* e inclusa nella *Vita Compilata*<sup>175</sup>, episodio che l'anonimo autore racconta essere avvenuto quando Nicola andava ancora a scuola, elemento che giustifica la posizione dell'episodio e l'aspetto di fanciullo del santo. Seguono, nel registro inferiore dello stesso lato nord, tre consecutive scene di consacrazione del santo (fig. IV.2.5.7). La prima è quasi del tutto perduta, si distingue lo sfondo architettonico sacro, con un ciborio alle spalle dei personaggi, una figura nimbata sulla sinistra e una seconda figura nimbata, con ogni probabilità san Nicola, che le si avvicina prostrando il capo. La scena centrale assai meglio conservata presenta l'iscrizione frammentaria "[...] ΙΩΜΕΝ(ος) Ι[...]Ρ", completato in analogia con l'iscrizione presente sulla scena successiva "Ο ΕΝ Ο(ΚΙΟ)C ΧΕΡΟΤΟΥΜΕΝΟΣ ΙΕΡΕΑΣ" (il santo consacrato sacerdote) (fig.IV.2.5.8)<sup>176</sup>.

La terza scena di consacrazione è accompagnata dall'iscrizione "Ο ΕΝ Ο(ΚΙΟ)C ΧΕΡΟΤΟΥΜΕΝΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ" (il santo consacrato vescovo) (fig.IV.2.5.9)<sup>177</sup>. Rispetto all'iconografia bizantina della scena colpisce la presenza delle campane sullo sfondo di entrambi gli episodi di consacrazione, un elemento che non trova esplicita corrispondenza nelle fonti riguardanti le cerimonie di ordinazione<sup>178</sup>. Tradizionalmente si ritiene che l'uso delle campane si vada diffondendo a Bisanzio a seguito della loro introduzione da parte dei Latini, dopo la Quarta crociata e dopo riconquista di Costantinopoli nel 1261<sup>179</sup>. In realtà, non troppo lontano da Epidaurus Limira, in Messenia, la chiesa della Theotokos di Samarina, preserva le tracce dell'uso di campane già alla metà del XII secolo<sup>180</sup>.

Nella metà opposta della volta, sul lato sud, il primo episodio del registro più in alto da est (in corrispondenza con la Nascita), è chiaramente riconoscibile con il miracolo di san Nicola che scaccia i demoni dall'albero infestato di Plakoma (fig. IV.2.5.10)<sup>181</sup>. Sulla sinistra sono tre figure stanti, al centro un possente albero, le cui voluminose e scure fronde si confondono oggi con il fondo. Sulla sinistra è il santo, anziano, con *phelonion* rosso e *omophorion* con

---

<sup>175</sup> *Vita Compilata*, 17, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 219.

<sup>176</sup> Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, pp. 224-225. Similmente all'iscrizione che accompagna una delle scene di consacrazione nell'icona di S. Caterina al Monte Sinai e la scena nella chiesa di S. Nicola Campinari a Platsa (metà del XIV secolo): cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 76-77.

<sup>177</sup> Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, pp. 225-226.

<sup>178</sup> Cfr. J. Goar, *Εύχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Venezia 1730, cit. in Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 80-82.

<sup>179</sup> Bojan Miljković non esclude che le prime campane fossero già usate dagli amalfitani nelle colonie di Costantinopoli e del Monte Athos: B. Miljković, *Semantra and Bells in Byzantium*, in «Zbornik radova Vizantološkog instituta», 55 (2018), pp. 271-303, p. 282 con bibliografia.

<sup>180</sup> Miljković, *Semantra and Bells*, p. 285.

<sup>181</sup> cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 91-94, sulle figure aggiuntive alla scena, presenti nel ciclo di Bojana (1259) e di Megara (terzo quarto del XIII secolo), in particolare p. 93. Nikolaos Drandrakis descriveva san Nicola accanto ad un albero, non identificando l'episodio: Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, p. 226.

grandi croci nere, ha la testa inclinata e rivolta verso l'alto, il corpo è teso nel movimento di preparazione del colpo contro all'albero infestato. Perduta è la porzione di pittura che ospitava le mani del santo e lo strumento adoperato. In alto, l'iscrizione è difficilmente leggibile se non per l'ultima parola che si riferisce chiaramente all'albero protagonista dell'episodio: "ΔΕΝΡ[...]".

L'episodio che segue sul medesimo registro, verso ovest, sulla destra, è quasi del tutto scomparso (fig.IV.2.5.11). Sulla sinistra si vede una slanciata figura stante sullo sfondo di un edificio, con la guancia appoggiata al dorso della mano nel gesto del dolore. Anche il volto esprime contrizione. L'unico particolare che si riesce a decifrare della sezione centrale della scena è sufficiente alla sua identificazione: un oggetto stretto e lungo disposto in orizzontale che si sovrappone alle gambe longilinee di due figure. Si tratta chiaramente di due dei tre generali in prigionia della *Praxis de Stratelatis*, le cui caviglie sono strette in un unico ceppo, come consueto nell'iconografia bizantina dell'episodio<sup>182</sup>. Il personaggio sulla sinistra è quindi da identificarsi con la guardia empatica che ha appena informato i tre della loro imminente esecuzione<sup>183</sup>.

Anche il terzo episodio del registro superiore è piuttosto compromesso dalla lacuna dell'intonaco ma l'episodio appare riconoscibile dai pochi elementi superstiti e in virtù della sua posizione (fig.IV.2.5.12). In alto è uno sfondo di edifici, sfortunatamente l'iscrizione è illeggibile. In basso invece è una figura coperta da un lenzuolo rosso e distesa su di un letto, caratterizzato da un articolato decoro a rombi. Il dormiente è acefalo, della figura rimangono le braccia e il busto, così che si possono riconoscere gli attributi della dignità imperiale: un *loros* dorato con perline scende intorno al collo e lungo il petto su una veste rossa. Della figura di san Nicola, che doveva apparire all'imperatore Costantino, non rimane che un piccolo frammento in secondo piano, dietro al letto. Un dato interessante è forse la posizione delle mani dell'imperatore che lascerebbe pensare che sia rappresentato in dialogo con il santo. Nel registro inferiore sono altri tre episodi del racconto. Il primo, danneggiato, soprattutto nella sezione inferiore, rappresenta un miracolo marino (fig. IV.2.5.13) illustrato dall'iscrizione: "COZΩN TON ΠΛΕΩ"<sup>184</sup>.

La scena mostra una nave con tre figure di marinai a bordo cui si unisce san Nicola sulla sinistra. I marinai hanno i volti fortemente mossi dall'emozione, con occhi con angoli abbassati e bocche distorte. I due alberi della nave sono inclinati e sulle sartie e sulle vele si distinguono chiaramente delle figurette alate nere, demonietti che spesso troviamo nelle scene marine in

---

<sup>182</sup> Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi, *Ἐρευνα στὴν Ἐπιδαυρο*, p. 226; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p.111.

<sup>183</sup> cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p.111.

<sup>184</sup> Ibidem.

ambito bizantino<sup>185</sup>. Segue san Nicola che salva i tre concittadini innocenti, chiaramente riconoscibile nonostante la perdita di quasi due terzi del riquadro (fig. IV.2.5.14). Il santo è sulla sinistra afferra la lunga spada del boia, spuntandogli alle spalle. L'uomo indossa un curioso copricapo rosso dalla foggia vagamente occidentale. Più a destra si intravede la testa di uno dei tre condannati su di uno sfondo paesaggistico. L'ultima scena è sfortunatamente del tutto perduta, si potrebbe ipotizzare che qui trovasse spazio la morte del santo. Come già correttamente indicato in precedenza il ciclo si doveva dunque comporre di dodici episodi.

Un ciclo dalla simile disposizione, sebbene maggiormente frammentario, si trova nella vicina chiesa di S. Sofia di Monemvasia nella volta della *prothesis* (fine del XII secolo o inizio del XIII secolo, fig. IV.2.5.15). L'articolazione delle scene sulla volta ricorda inoltre quelle che si trovano nelle chiese dedicate al santo a Megale Kastania (secondo quarto del XIII secolo)<sup>186</sup> e a Klenia in Korinthia (ultimo quarto del XIII secolo)<sup>187</sup> già menzionate, nonché nella vicinissima Monemvasia nella suggestiva chiesa di S. Sofia, dove il ciclo di san Nicola dispone su entrambe le metà della volta a botte della *Prothesis*, solo parzialmente conservato (fig. IV.2.5.15). Quattro sono gli episodi individuati da Patterson Ševčenko in totale: la Nascita di san Nicola, san Nicola consacrato vescovo, un episodio marino e san Nicola salva tre innocenti dal *Racconto dei tre generali*<sup>188</sup>. Un altro confronto forse di ancora maggiore interesse è fornito dal ciclo della "camera funeraria sud" del santuario di Myra, dove abbiamo ipotizzato l'analoga presenza di una scena di Ascensione cui seguono, sulla restante superficie della volta le scene della vita del santo e ancora, nella parte più bassa delle pareti, continua il ciclo cristologico con una ridotta selezione di episodi<sup>189</sup>. Sotto un profilo stilistico le proporzioni delle figure estremamente allungate, i movimenti dei panneggi fluidi e soffici in superficie, insieme ad un uso della linea vivace, nonché l'accentuato interesse per le fisionomie, caratterizzate da volti asciutti con grandi occhi a mandorla, permettono di concordare con la datazione proposta per il ciclo pittorico intorno all'ultimo quarto del secolo XIII<sup>190</sup>.

---

<sup>185</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 95-103.

<sup>186</sup> Koukias, *Wall Paintings in Churches*, pp. 111.

<sup>187</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 39, nr.16.

<sup>188</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 31, nr.4.

<sup>189</sup> Cfr. Cap. III.4.5.

<sup>190</sup> Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο*, pp. 230-231.

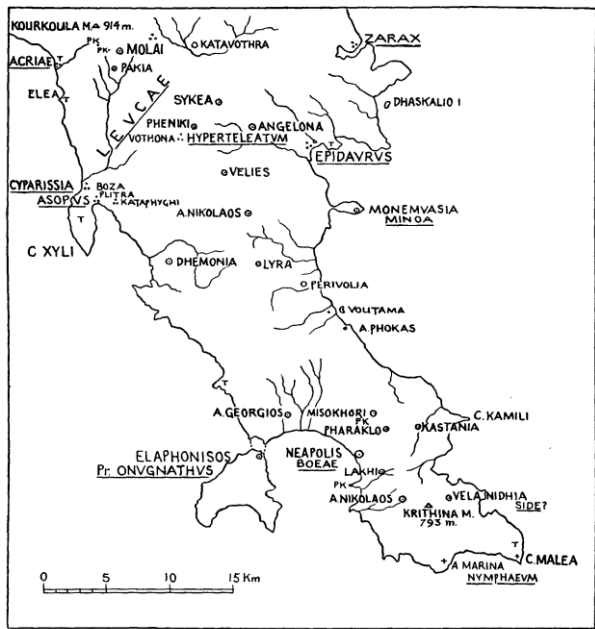


Fig. IV.2.5.1. Mappa del distretto sud-orientale della Laconia (Wace-Hasluc 1908).

\*, =Ruins; PK=Palaeastro; T=Watch-tower; + =Church; Δ=Mountain top. ANCIENT NAMES underlined.  
 LACONIA: SKETCH MAP OF S.E. DISTRICT.

Fig.IV.2.5.1. Epidauros Limira, Neiata, Agios Nikolaos, volta, sezione orientale, Ascensione, particolare (gruppo degli Apostoli nella sezione nord) (Drandrakis, Kalopissi, Panayotidi 1983).

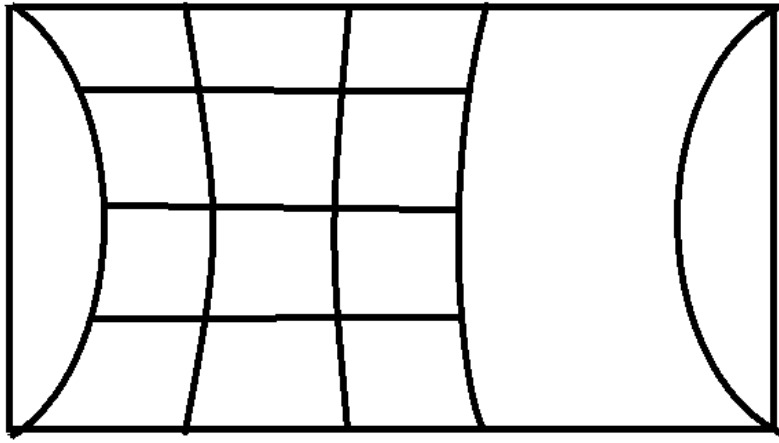


Fig. IV.2.5.3. Ricostruzione dello sviluppo del programma decorativo nella volta della chiesa di S. Nicola di Epidauros Limira.



Fig. IV.2.5.4. Epidauros Limira, Neitata, Agios Nikolaos, volta, lato nord, Nascita di san Nicola; b. particolare. (Anna Takoumi).



Fig. IV.2.5.5. Epidauros Limira, Neitata, Agios Nikolaos, volta, lato nord, Educazione di san Nicola (Anna Takoumi).

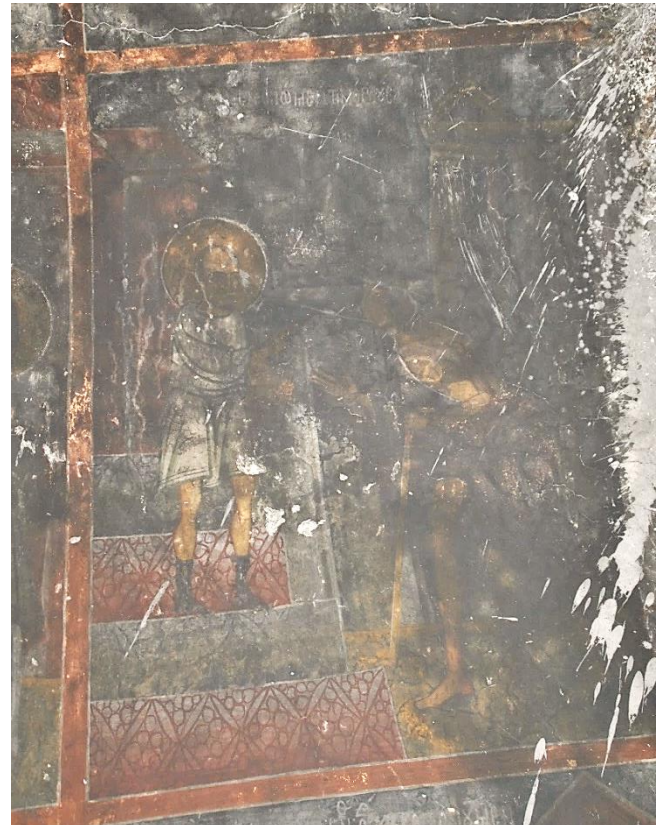


Fig. IV.2.5.6. Epidauros Limira, Neitata, Agios Nikolaos, volta, lato nord, san Nicola fanciullo cura una donna (Anna Takoumi).





Fig. IV.2.5.7. Epidauros Limira, Neiaia, Agios Nikolaos, volta lato nord, scene di consecrazione (Anna Takoumi).



Fig. IV.2.5.8. Epidauros Limira, Neiaia, Agios Nikolaos, volta lato nord, san Nicola è consacrato sacerdote (Anna Takoumi).

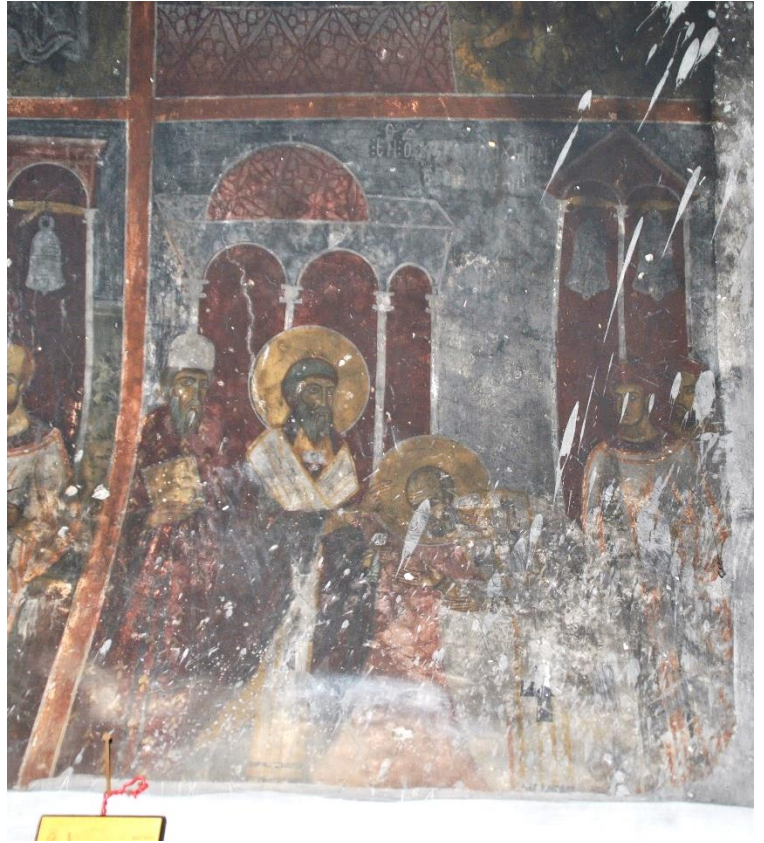


Fig. IV.2.5.8. Epidauros Limira, Neiata, Agios Nikolaos, volta lato nord, san Nicola è consacrato sacerdote, particolare uomo che suona le campane (Anna Takoumi).

Fig.IV.2.5.9. Epidauros Limira, Neiata, Agios Nikolaos, volta, san Nicola ordinato vescovo. (Anna Takoumi).

Fig. IV.2.5.10. Epidauros Limira, Neiata, Agios Nikolaos, volta lato sud, san Nicola abbatte l'albero infestato dai demoni (Anna Takoumi).



Fig.IV.2.5.11. Epidauros Limira, Neiata, Agios Nikolaos, volta lato sud, tre generali in prigione (Anna Takoumi).



Fig. IV.2.5.12. Epidauros Limera, Neiata, Agios Nikolaos, volta lato sud, san Nicola appare a Costantino, particolare (Anna Takoumi).



Fig. IV.2.5.13. Epidauros Limira, Nejata, Agios Nikolaos, volta lato sud, miracolo di mare (Anna Takoumi).



Fig. IV.2.5.14. Epidauros Limira, Nejata, Agios Nikolaos, volta lato sud, veduta generale. In basso al centro san Nicola salva tre innocenti (Anna Takoumi).



Fig.IV.2.5.6. Monemvasia, S. Sofia, *prothesis*, volta, scene della vita di san Nicola.

#### IV.2.6. S. Nicola a Gerusalemme (Israele)

La chiesa di S. Nicola a Gerusalemme si trova nell'odierno quartiere cristiano, nel quadrante nord-est della città vecchia circondata dalla cinta muraria, a nord della via del Patriarcato Greco e ad una breve distanza da uno dei cuori del pellegrinaggio gerosolimitano, la chiesa del S. Sepolcro (fig. IV.2.6.1). In questo quadrante, un'anonima descrizione di Gerusalemme redatta nel 1187 ricorda tredici monasteri, compreso uno dedicato a san Nicola, con cui la chiesa odierna e le strutture limitrofe vanno identificate<sup>191</sup>. Nella storia dei patriarchi di Gerusalemme scritta da Massimo di Soumaios si racconta che, al tempo del patriarca Diositeo (1187-1189), il nuovo conquistatore Saladino in persona avrebbe concesso ai georgiani insieme alla Santa Croce (il Golgota) alcuni di questi monasteri ricordati in questo quadrante cittadino, tra cui il nostro<sup>192</sup>. Nel corso del Trecento la chiesa e il monastero di S. Nicola risulta dalle fonti ancora entro la sfera di influenza georgiana<sup>193</sup>, come sembrerebbe pure confermare, nel Quattrocento, la lettura dell'iscrizione sul portale che menziona un monaco di nome Saba<sup>194</sup>, menzionata anche nel resoconto di viaggio del pellegrino russo Zosimo (ca 1420)<sup>195</sup>. Nel Cinquecento il monastero è ricordato anche come *metochion* del Monastero

---

<sup>191</sup> “Ἐχει εἰς αὐτὰ τὰ μέρη μοναστήρια δεκατρία δυτικὰ τοῦ ἁγίου τάφου. Πρῶτον ὁ Πρόδρομος, καὶ ὁ μέγας Γεώργιος, καὶ ὁ μέγας Δημήτριος, καὶ ὁ μέγας Νικόλαος, καὶ ἡ ἅγια Θέκκλη, καὶ ἅγια Ἄννα καὶ ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, καὶ ἡ ἅγια Αἰκατερίνα, καὶ ὁ Ταξιαρχὸς Μιχαήλ, καὶ ἕτερος ναὸς τοῦ ἁγίου Γεοργίου καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, καὶ ὁ ἅγιος Βασίλειος”: *Apodeixis peri ton Ierusalemmon (Anonymi. De locis Hierosomitani)*, in *Patrologia cursus completus ... Seriae Graeca*, ed. par. J.-P. Migne, 133, Paris 1864, coll. 973-990, in particolare coll. 981-982; G. Peradze, *An account of the Georgian monks and monasteries in palestine asrevealed in the writings of non-Georgian pilgrims*, in «Georgica. A Journal of Georgian and Causasian Studies», 4-5 (1937), pp. 179-246, in particolare pp. 186, 228; D. Pringle, *The Churches of the Kingdom of Jerusalem: a Corpus*, 3: *The City of Jerusalem*, Cambridge 2007, nr. 347, pp. 338-340, in particolare p. 338.

<sup>192</sup> “Οὗτος [ὁ Σαλαδίνος] ἔδωκε τόπους ἐν Ἱερουσαλήμ τοῖς συμμάχοις Ἴβερσι, τὸν ἅγιον Γολγοθᾶν, τὸ μοναστήριον τῆς ἁγίας Θέκκλης, τὸ τοῦ Προδρόμου, τὸ τοῦ θεολόγου Ἰωάννου (ἐν ᾧ τὴν σήμερον οἱ Φράγκοι), τὸ τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου ἀδελφοῦ τοῦ Θεολόγου (ἐν ᾧ τὴν σήμερον οἱ Ἀρμένιοι), τὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου.”: Μαξίμου τοῦ Σουμαίου, *οἱ ἀπὸ τῆς ἑκτης οἰκουμενικῆς συνόδου πατριάρχαι τῆς Ἱερουσαλήμ ἀρχὴς ἔτους 1810-ου*, edito in: A. Papadopoulos-Kerameus, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, ἢ, συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ σπανίων ἐλληνικῶν συγγραμμάτων περὶ τῶν κατὰ τὴν Εὐαν ὀρθοδόξων ἐκκλησιῶν καὶ μάλιστα τῶν Παλαιστινίων*, 3, Pietroburgo 1897, pp. 1-50, in particolare p. 27; cfr. Arc. Dowling, *The Georgian Churches of Jerusalem*, in «Palestine Excavation Quarterly», 43 (1911), 4, pp. 181-187, in particolare p. 185; Peradze, *An account of the Georgian monks*, p. 215; J. Pahlitzsch, *The Transformation of Latin Religious Institutions into Islamic Endowments by Saladin*, in *Governing the Holy City. The Interaction of Social Groups in Medieval Jerusalem*, hrsgg. L. Korn, J. Pahlitzsch, Wiesbaden 2004, pp. 47-69, in particolare p. 50, 64; Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 338; Per un inquadramento anche: B. Hamilton, A. Jotischky, *Latin and Greek Monasticism in the Crusader State*, Cambridge 2020, chapt. 13, p. 303 (per S. Nicola).

<sup>193</sup> Dowling, *The Georgian Churches*, p. 185; R. Janin, *Les Géorgiens à Jérusalem (suite)*, in «Échos d'Orient», 16 (1913), pp. 211-219; Peradze, *An account of the Georgian monks*, pp. 186-187; Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 338.

<sup>194</sup> T. Pataridze, *Revisiting the Georgian inscriptions on the portal of the Holy Sepulchre church in Jerusalem*, in «Le Muséon», 129 (2016), 3-4, pp. 395-422, in particolare pp. 406-407.

<sup>195</sup> *Itinéraires russes en Orient traduits pour la Société de l'Orient latin*, ed. B. de Khitrowo, Geneva 1889, pp. 197-221; G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984 (Dumbarton Oaks Studies, 19), pp. 176-195; Pringle, *The Churches of*

della S. Croce<sup>196</sup>. Dopo la conquista Ottomana, la chiesa e il monastero di S. Nicola risultano proprietà del Patriarcato greco. È probabile però che il luogo fosse rimasto un punto di riferimento per i georgiani, come sembra dimostrare la fondazione di un monastero femminile da parte della principessa Elena nel 1627<sup>197</sup>.

A queste notizie note attraverso i documenti, oggi ulteriori informazioni sulla storia del monastero si possono trarre dalle evidenze materiali portate alla luce nel corso della recente campagna di scavo di emergenza, condotta a partire dal febbraio del 2016 e conclusasi al principio del 2019, a cura dell'Autorità Israeliana delle Antichità sotto la supervisione dell'archeologo David Yeger<sup>198</sup>.

Il complesso ha subito notevoli modifiche in età ottomana, del monastero non rimane che la traccia del chiostro sul lato sud in corrispondenza dell'attuale corte (fig. IV.2.6.2-3) e la chiesa, molto rimaneggiata con totale rifacimento delle coperture e delle murature dei lati nord ed ovest dell'edificio (figg. IV.2.6.2)<sup>199</sup>. La muratura di epoca medievale che ancora rimane nelle sezioni inferiori del lato est, di quello sud e parzialmente del lato nord è costituita di blocchi di pietra squadrati regolari su cui sono stati rintracciati diversi marchi (fig. IV.2.6.4). Esternamente l'edificio appare un blocco quadrato di circa 19 metri di lato<sup>200</sup>, le absidi semicirculari sono contenute in spessore di muro. Nell'abside maggiore si aprono due porte che danno accesso a due ambienti-sacrestia, in forma di poligoni irregolari in pianta<sup>201</sup>. Attualmente la chiesa è suddivisa in tre navate e ha inglobato un narthex sul lato ovest, le navate sono suddivise in tre campate ciascuna e coperte a crociera. Le tre absidi dovevano originariamente essere precedute da un coro, ma non è possibile stabilire fino a quale profondità questo si estendesse verso la navata. I resti dei contrafforti originali nell'area presbiteriale suggeriscono una originaria copertura a botte archiacuta<sup>202</sup>.

Al piano inferiore, si trova un altro ambiente, dove ha trovato sede il Museo del Patriarcato Greco. Coperture a botte archiacuta analoghe a quelle che dovevano caratterizzare la chiesa, coprono ciascuna delle tre navate con orientamento ovest-est della cripta, aperte

---

*The Kingdom*, p. 338. Su Zosimo cfr. anche: Van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*, pp. 671-673.

<sup>196</sup> Peradze, *An account of the Georgian monks*, p. 228.

<sup>197</sup> Dowling, *The Georgian Churches*, p. 187; Janin, *Les églises et les monastères*, p.; Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 338. Della principessa era stato ritrovato anche il sepolcro, poi andato distrutto: *ivi*, p. 340.

<sup>198</sup> D. Yeger, A. Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas: Final Report*, in «Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel», 131 (2019), (30pp), p.(1): [https://www.hadashot-esi.org.il/report\\_detail\\_eng.aspx?id=25516&mag\\_id=127](https://www.hadashot-esi.org.il/report_detail_eng.aspx?id=25516&mag_id=127)

<sup>199</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 339; Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, p.(1).

<sup>200</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 339; Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, p.(1).

<sup>201</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 339, Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, pp. (1-2).

<sup>202</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, p. 339, Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, p. 3.

originariamente verso est e collegate da due aperture a due terzi della lunghezza, e la trasversale con orientamento nord-sud<sup>203</sup>.

Gli scavi hanno portato alla luce nelle fondazioni uno strato di IV secolo, con un interessante ritrovamento di pavimento musivo<sup>204</sup>, una successiva fase datata sulla base dei reperti alla prima epoca islamica<sup>205</sup>, sulla quale, non prima del XII secolo, venne costruito l'edificio sacro medievale. La costruzione della chiesa è stata ricondotta per le caratteristiche dell'apparato murario e dello sviluppo planimetrico all'epoca Crociata, ovvero tra la fine del XII e il principio del XIII secolo, anche in relazione ai documenti noti sopra ricordati<sup>206</sup>. Quello che interessa maggiormente però in questa sede sono le tracce di un'estesa decorazione pittorica.

Durante gli scavi infatti, il team di archeologi è stato informato da parte del clero dell'esistenza di un ciclo pittorico nell'abside meridionale, venuto alla luce negli anni precedenti, a seguito di lavori di manutenzione consistenti nella di quest'area da diversi strati di intonaco<sup>207</sup>. Il punto in cui si trovano gli affreschi reduci sulla parete sud è oggi schermato da un'ingombrante iconostasi lignea che rende difficile l'accesso. Nonostante questo David Yeger ha realizzato le prime fotografie che permettono di indentificare con certezza il soggetto, un ciclo della vita di san Nicola, e avanzare un'ipotesi sul suo sviluppo originario (fig. IV.2.6.5)<sup>208</sup>. La superficie pittorica è compromessa dai segni di scalpellatura, ad evidenza infieriti per far aderire un nuovo strato di intonaco, oltre che da una grossa lacuna in basso a destra, e dalla perdita di una porzione di intonaco dipinto sullo stesso lato, probabilmente causato l'innesto dell'iconostasi.

Il ciclo si estende in altezza fino all'innesto della copertura di epoca ottomana e si compone di quattro pannelli inquadrati da una griglia dal bordo arancio vermiglio (fig. IV.2.6.6).

Il registro più in alto ospita sulla sinistra san Nicola che amministra la messa e sulla destra san Nicola ordinato vescovo<sup>209</sup>. Salta immediatamente all'occhio che i due episodi sono invertiti, il racconto procede quindi da destra verso sinistra. La consacrazione di san Nicola a vescovo si svolge all'interno di un edificio definito sinteticamente da una cornice architettonica in alto e una coppia di arcate che suddividono in due la scena (fig. IV.2.6.7). Nell'arcata di destra è una figura stante di diacono con in mano un incensiere, in quella di sinistra è un vescovo vestito con un *phelonion* rosso, alle cui spalle è un altare con un volume aperto su un leggio. San Nicola, già anziano con barba e capelli bianchi, si trova ad oltrepassare questa

---

<sup>203</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, pp. 339-340. In occasione degli scavi non è stato possibile indagare nella sua interezza l'ambiente sotterraneo, del quale sembra pure incerta la funzione.

<sup>204</sup> Yeger, Re'em, *Old City, Church of St Nicholas*, p. (2).

<sup>205</sup> Ivi, pp. (2-3).

<sup>206</sup> Pringle, *The Churches of the Kingdom*, pp. 339-340; Yeger, Re'em, *Old City, Church of St Nicholas*, pp. (1, 3, 6).

<sup>207</sup> Yeger, Re'em, *Old City, Church of St Nicholas*, pp. (4-6).

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Yeger, Re'em, *Old City, Church of St Nicholas*, p. (5).



divisione creata dai due archi, con il corpo chino in segno di prostrazione davanti al vescovo, il quale sembra gli abbia appena fatto indossare la voluminosa stola con croci dell'acquisita carica.

La scena che segue quindi mostra nuovamente il diacono stante sulla destra e san Nicola che si piega in avanti verso l'altare e sembra tenere un cartiglio srotolato, illeggibile (fig. IV.2.6.8). I particolari della scena corrispondono ad una delle rare rappresentazioni dell'episodio di san Nicola che celebra la messa, quella dell'icona agiografica di S. Caterina al Monte Sinai (fig. IV.2.6.9)<sup>210</sup>.

Il registro inferiore ospita due episodi della *Praxis de Stratelatis*, rispettivamente i tre generali in prigione a sinistra e san Nicola che salva i tre condannati innocenti sulla destra (fig. IV.2.6.6)<sup>211</sup>. L'ordine di questi due riquadri conferma l'orientamento invertito del ciclo, con lettura da destra a sinistra, già indicato per il registro più in alto.

La scena del salvataggio dei tre innocenti di Myra segue lo schema consolidato dalla tradizione (fig. IV.2.6.10). A destra sono i tre innocenti, o meglio i due condannati "di sfondo", mentre perduto è il terzo che doveva trovarsi prostrato per terra, il primo ad essere colpito dal boia, già pronto a sferrare il colpo con la spada librata in alto. Il santo è sull'estremità sinistra della scena, vestito degli abiti della dignità episcopale afferra la spada, sorprendendo il carnefice di spalle.

La scena appare quasi compressa nello spazio del riquadro, i corpi di san Nicola e del boia sembrano un tutt'uno e anche i due condannati in secondo piano risultano schiacciati in uno spazio ridotto in profondità. Per quanto percepibile dalla documentazione fotografica in nostro possesso, il boia è vestito da soldato, ha la testa coperta da un camaglio, una sorta di cappuccio che prosegue l'usbergo. Anche gli avambracci sembrano coperti dall'armatura<sup>212</sup>. Da notare inoltre che i tre innocenti sembrano qui identificarsi con i tre generali per la rappresentazione degli uomini di età differenziate, se ne vede uno anziano con barba grigia e uno maturo con barba castana.

L'ultima scena conservata mostra i tre generali in prigione, l'inquadratura architettonica della prigione è elusa, inquadrano le tre figure tre archetti del tutto simili a quelli delle scene del registro superiore (fig. IV.2.6.11). I tre generali sono monumentali, occupano seduti l'intera altezza del riquadro, i piedi sono incatenati in ceppi mentre le mani sono libere e atteggiate

---

<sup>210</sup> L'episodio nell'icona di S. Caterina è suddiviso in due riquadri, sul cartiglio retto dal santo si legge il principio della preghiera della liturgia della Preparazione (*Proskomedia* o *Prothesis*) che appartiene, nell'iconografia dei vescovi officianti nelle absidi bizantine a partire dall'XI secolo all'apripista, Giovanni Prodromo: cfr. Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 153.

<sup>211</sup> Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, p. (5).

<sup>212</sup> Più di frequente il boia è rappresentato in veste di civile o comunque senza una decisa connotazione militare. Confronti con questa scelta si possono riscontrare nella scena rappresentata nel ciclo della cappella di San Nicola di Sopočani nell'odierna Serbia (ca.1270), di Megara (Elaioni) in Attica, del terzo quarto del XIII secolo e di Agoriane in Laconia della fine del secolo (cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 35, 38-39, n. 12, 15, 18; p. 108).

rispettivamente nel gesto della parola dell'uomo all'estrema sinistra (forse Nepoziano), dell'ascolto quello centrale, con le mani sulle ginocchia e il volto rivolto all'oratore e del dolore dell'ultimo generale all'estrema destra<sup>213</sup>. David Yeger ha suggerito che il ciclo proseguisse in alto nella volta<sup>214</sup>. Nei cicli nicolaiani più estesi in Oriente, le scene che precedono l'episodio di consacrazione sono di norma almeno tre, comprendenti la Nascita, l'Educazione e forse l'Ordinazione a diacono<sup>215</sup>.

La presenza del bordo decorativo conservato sulla faccia del piedritto dell'arco, lascerebbe immaginare che il ciclo non dovesse proseguire nell'abside (fig. IV.2.6.13)<sup>216</sup>.

Seguendo l'ipotesi di Yeger e considerando almeno altri due registri in alto nella volta e un medesimo schema sul lato opposto, il ciclo si sarebbe potuto comporre di un totale di otto scene. D'altro canto me sembra non si possa escludere che le scene superstiti fossero piuttosto precedute ad ovest, ovvero sulla parete della navata laterale, dalle scene mancanti. Il ciclo non poteva certamente limitarsi a questo unico lato sud contiguo all'abside, considerando il modo in cui si interrompe a sinistra; il miracolo della *Praxis de Stratelatis* avrebbe dovuto comprendere almeno una delle due apparizioni in sogno di san Nicola, se non anche i tre generali davanti a Costantino e il ringraziamento dei generali. In questo senso immaginando due speculari insiemi di riquadri, la determinazione della profondità della parete del coro potrebbe aiutare a determinare il numero complessivo di scene (più arditamente viceversa, l'ampiezza del ciclo potrebbe aiutare a confermare le ipotesi sulla configurazione architettonica del presbiterio).

In occasione del report di scavo non è stata avanzata nessuna ipotesi di datazione del ciclo<sup>217</sup>. La collocazione del ciclo all'interno della storia della città e della comunità georgiana di Gerusalemme sarebbe invece auspicabile. In assenza di un esame autoptico e con il supporto delle sole fotografie, si possono ricavare solo alcuni dati di carattere superficiale sullo stile.

---

<sup>213</sup> Tra il generale al centro e questa figura è un'iscrizione RKH, che non corrisponde a nessun nome dei tre soldati come tramandati dal racconto e neppure ai contenuti delle iscrizioni che solitamente accompagnano la scena.

<sup>214</sup> Yeger, Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas*, p.(5).

<sup>215</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 156-157. Più difficile ipotizzare la presenza dell'episodio della dote alle tre fanciulle che non appare in molti cicli, compreso quello dell'icona agiografica di Santa Caterina al Monte Sinai già citata (nonostante quanto indicato nella sua monografia dalla studiosa americana: cfr. *ivi*, p. 86).

<sup>216</sup> Difficilmente la composizione quindi doveva ricordare la celebre abside agiografica di san Francesco della Kalenderhane Camii, ante 1261, che si dispone in ogni caso solo nella conca del *diaconicon*: cfr. C.L. Striker, *Crusader Painting in Constantinople: the Findings at Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979) a cura di H. Belting, 2, Bologna 1982, pp. 117-121; C.L. Striker, H.J. Hawkings, *Mosaics and Frescoes*, in C.L. Striker, Y.D. Kuban, *Final reports on the Archaeological excavations and restoration Kalenderhane Camii (1966-1978)*, Mainz 1997, 1, pp. 128-141; anche: C. Pantanella, *I Francescani a Costantinopoli. Gli affreschi con le storie di S. Francesco d'Assisi alla Kalenderhane Camii*, in «Collectanea Studia Orientalia Christiana», 23 (1990), pp. 351-380; R.B. Brooke, *The image of Saint Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge 2006, pp. 202-217.

<sup>217</sup> Yeger, Re'em, *Old Jerusalem, Church of St Nicholas*, pp. (5-6).

Le figure appaiono ritagliate da carnosì contorni neri, i panneggi sono semplificati in poche pieghe essenziali, il movimento delle figure è posato, contenuto nel dinamismo e morbido nelle linee descritte dai corpi. La curva descritta dal corpo del santo nell'episodio della messa, ricorda però per le proporzioni e per l'andamento la pittura della fine dell'età comnena. Le proporzioni delle figure si mostrano piuttosto allungate, si noti l'andamento affusolato dei muscoli delle gambe dei tre soldati imprigionati. Il poco che si può percepire delle fisionomie sembra mostrare lineamenti delicati e minuti, occhi leggermente ravvicinati, nasi dritti e accorciati. Le teste sono rotonde ma non mostrano quelle proporzioni minute tipiche della pittura della capitale nel XIV secolo, mentre sono ancora piuttosto proporzionate rispetto ai corpi. Sembra comunque possibile suggerire una datazione per questo ciclo forse ancora nella prima età paleologa, tra l'ultimo quarto del secolo XIII e il principio del XIV. Non è neppure da escludere che sia stato un pittore georgiano ad aggiudicarsi l'esecuzione del ciclo<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> Sulla pittura georgiana dell'epoca del pieno Duecento e del principio del Trecento si veda: Lafontaine-Dosogne, *Monumental Paintings*, pp. 98-101; N. Iamanidzé, *Art géorgien en transition: originalités, inspirations et décadence au XIIIe-XIVe siècle*, in «Rivista d'Arte», ser.5, 7 (2017), pp. 211-227.

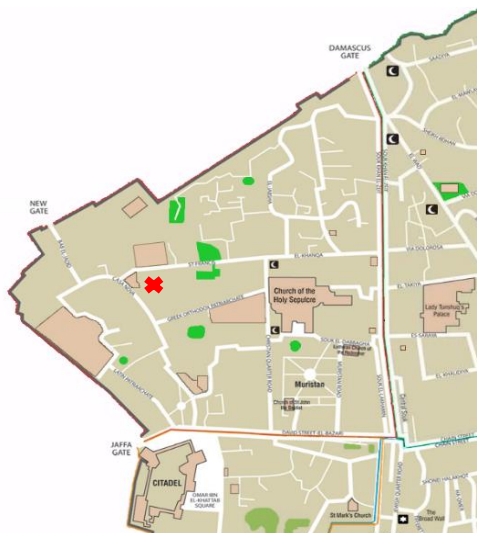


Fig. IV.2.6.1. Particolare della mappa della città vecchia di Gerusalemme, in rosso indicata la posizione del monastero.

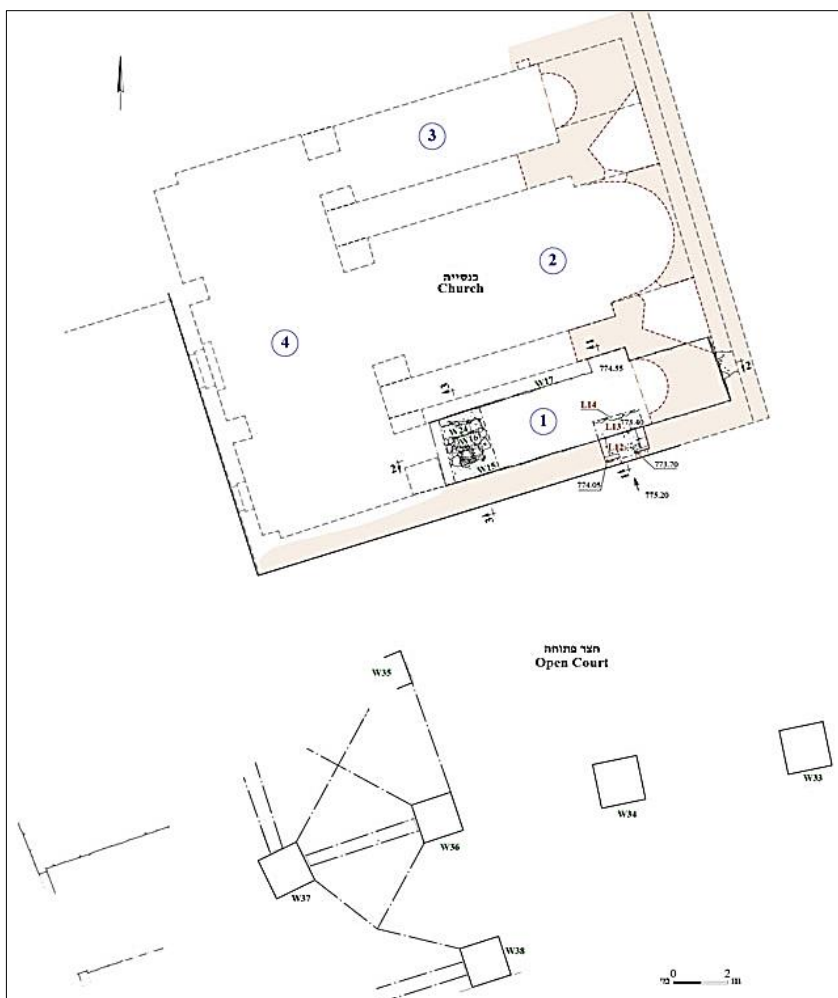


Fig. IV.2.6.2.a. Pianta della chiesa di S. Nicola nella città vecchia di Gerusalemme. In rosa le murature medievali (Yeşer, Re'em 2019).

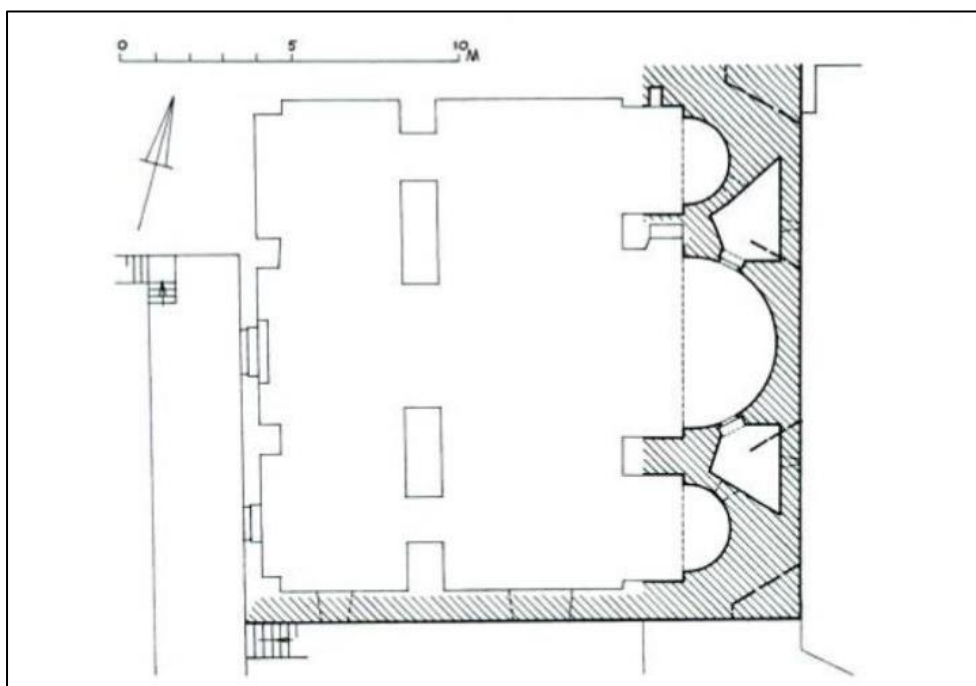


Fig. IV.2.6.2a. Pianta della chiesa di S. Nicola di Gerusalemme (Pringle 2007).



Fig. IV.2.6.3. Gerusalemme, città vecchia, S. Nicola, corte, veduta verso ovest (Yeger, Re'em 2019).



Fig. V.2.6.5. Gerusalemme, città vecchia, S. Nicola, abside meridionale.



Fig. IV.2.6.6. Gerusalemme, città vecchia, S. Nicola, abside meridionale, ciclo della vita di san Nicola.



Fig.IV.2.6.7.  
Gerusalemme, città  
vecchia, S. Nicola,  
abside meridionale,  
san Nicola  
consacrato  
vescovo.



Fig. IV.2.6.8. Gerusalemme, città vecchia, S. Nicola, abside meridionale, san Nicola celebra la messa.



Fig. IV.2.6.9. Sinai, Monastero di S. Caterina, galleria delle icone, san Nicola e scene della sua vita, il santo celebra la messa (© Princeton University. Sinai The Icon Collection).



Fig. IV.2.6.10.  
Gerusalemme, città  
vecchia, abside  
meridionale, san  
Nicola salva i tre  
innocenti.



Fig. IV.2.6.11.  
Gerusalemme, città  
vecchia, S. Nicola  
abside meridionale, tre  
generali in prigione.



Fig.IV.2.6.12. Gerusalemme, città vecchia, S. Nicola, abside meridionale, piedritto destro con motivi fitomorfi.



#### IV.2.7. Chiesa della Madonna del Carmelo di Famagosta (Cipro)

All'estremità sud-orientale della costa dell'isola Cipro, Famagosta o Famagusta è una città che nei secoli ha cambiato molti nomi e dominatori. Dopo l'occupazione turca della parte nord-orientale dell'isola, ha preso il nome di Gazimağusa, da Mağusa già datole dagli Ottomani. Nel II secolo d.C., Strabone la ricordava insieme al suo porto con il nome di Arsinoe<sup>219</sup>, tradizionalmente interpretato quale traccia di una fondazione in epoca tolemaica. Nel III o IV secolo d.C. il manuale di navigazione noto come *Stadiasmos* la ricorda con il toponimo di Ammòchostos, "sommersa dalle sabbie", con cui ancora oggi è chiamata in greco<sup>220</sup>. Sconosciuta nelle fonti bizantine, la più antica menzione medievale viene, nell'XI secolo, dal "fronte nemico": dall'arabo *Libro delle Curiosità*, dove la città è ricordata come Al-Maudah (forse da Al Makhusah) e descritta come porto ben riparato dai venti<sup>221</sup>. Durante la Terza Crociata, forse provenendo da Adalia o da Rodi e approdato sull'isola presso Limassol, Riccardo I d'Inghilterra dal *castrum* di Famagosta – come la città inizia ad apparire denominata nelle fonti latine proprio a partire dalla fine del XII secolo – sferrava nel 1191 un attacco ad Isacco Comneno (1155-1195), pronipote dell'imperatore Manuele (1143-1180)<sup>222</sup>. L'anno successivo i Lusignano presero il controllo della città, che avrebbero dominato la città fino all'arrivo dei Genovesi nel 1369<sup>223</sup>. Con i latini a Cipro e nella città portuale arrivarono anche i nuovi e agguerriti ordini mendicanti<sup>224</sup>, Francescani e Domenicani e per ultimi i Carmelitani, che si ritiene abbiano iniziato a stabilirsi sull'isola al più tardi negli anni '30 del XIII secolo e nella città di Famagosta durante il regno di Enrico II (1285-1324)<sup>225</sup>.

Quel che resta della chiesa di S. Maria del Carmelo sorge nel settore nord-occidentale della città in corrispondenza con l'antico il bastione Martinengo, come emerge dalla testimonianza grafica di Stefano Gibellino nel Cinquecento (fig. IV.2.7.1)<sup>226</sup>. Questa zona della città era animata da una comunità siriana, che avrebbe dato il nome al quartiere, stabilitasi a partire

---

<sup>219</sup>Strabone, *Della Geografia*, XVI, 6. 3; Strabo. ed. Jones, *The Geography of Strabo*, IV, p. 379.

<sup>220</sup>T. Papacostas, *Byzantine Famagusta: an Oxyoron?*, in *Famagusta, 1: Art and Architecture*, ed. by A. Weyl Carr, Turnhout 2014 (Mediterranean Nexus, 2), pp. 23-61, in particolare pp. 23-25.

<sup>221</sup>Papacostas, *Byzantine Famagusta*, p. 28.

<sup>222</sup>Ivi, p. 30.

<sup>223</sup>P.W. Edbury, *The Kingdom of Cyprus and the Crusades*, Cambridge 1991, pp. 1-12;

<sup>224</sup>N.S.H. Coureas, *The Latin Church in Cyprus 1195-1312*, Aldershot 1997, pp. 297-306.

<sup>225</sup>M. Olympos, *Networks of Contact in the Architecture of the Latin East: The Carmelite Church in Famagusta, Cyprus and the Cathedral of Rhodes*, in «Journal of the British Archaeological Association», 162 (2009), pp. 29-66, in particolare p. 30; T. Soulard, *Les Ordres mendiants à Famaguste: une référence spirituelle et architecturale*, in *Medieval and Renaissance Famagusta*, ed. by M.J.K. Walsh, P.W. Edbury and N.S.H. Coureas, Farnham-Burlington 2012, pp. 115-133, in particolare p. 119; cfr. anche: C. Shabel, *Religion, in Cyprus. Society and Culture 1197-1374*, ed. by A. Nicolaou-Konnari, C. Schabel, Leiden 2005 (Medieval Mediterranean, 58), pp. 157-216, in particolare p. 159.

<sup>226</sup>C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris 1899, 1, p. 336; A.M. Carr, *Introduction*, in *Famagusta Art and Architecture*, p. 20, fig. 2.

dalla nuova avanzata musulmana e consolidatasi a seguito della caduta di San Giovanni d'Acri nel 1291<sup>227</sup>. La critica recente si è orientata a datare la fondazione della chiesa e del monastero annesso nel secondo o terzo decennio del Trecento<sup>228</sup>. Un sicuro termine *ante quem* per la fondazione del convento è il 1333, anno in cui è datato un documento di donazione<sup>229</sup>.

Del complesso, come anticipato, non rimane che la chiesa, ridotta a rudere: un organismo monumentale a navata unica articolata in tre campate; in corrispondenza della mediana si aprono due cappelle rettangolari poco profonde e la terminazione orientale è un'abside poligonale (fig. IV.2.7.2). In facciata, lungo le pareti laterali della navata e nell'abside sono slanciate finestre ogivali. La chiesa oggi manca quasi totalmente delle coperture fatta eccezione per l'area del presbiterio con l'abside coperta a crociera d'ogiva esapartita, e per parte delle crociere verso ovest (fig. IV.2.7.3-4a)<sup>230</sup>; la situazione non è dissimile da quella osservata dal Camille Enlart alla fine dell'Ottocento (fig. IV.2.7.4b-5).

Lo storico dell'arte e archeologo francese Camille Louis Désiré Enlart (1862-1927), che aveva già dedicato la sua attenzione all'arte gotica francese ed italiana e ai loro reciproci scambi, con l'incarico di sous-bibliothécaire presso l'École nationale des beaux-arts di Parigi, ottenuto nel 1893, aveva intrapreso nel 1896 una missione di studio a Cipro, con lo scopo di studiare l'architettura religiosa e civile dell'epoca dei Lusignano<sup>231</sup>. Dallo studio sul campo nascono i due volumi de *L'art gothique et la Renaissance en l'île de Chypre*, edito a Parigi nel 1899<sup>232</sup>. L'autore lodava l'armonia e la qualità dell'architettura, soffermandosi sui particolari delle soluzioni strutturali, come i contrafforti con base piramidale, nonché il disegno delle decorazioni scultoree e collocava la costruzione dell'edificio nel sesto decennio del

---

<sup>227</sup> Cfr. R. Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure and Medieval Frescoes in Digital Space: The Case of St. Mary of Carmel (Carmelite) Church, Famagusta*, «A+ArchDesign», 7 (2021), pp. 1-35, in particolare pp. 1-2.

<sup>228</sup> P. Plagnieux, T. Soulard, *Famagouste. L'église Sainte-Marie du Carmel*, in *L'art gothique en Chypre*, ed. par J.-B. de Vaivre, P. Plagnieux, Paris 2006 (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 34), pp. 251-256; Olympos, *Networks of Contact*, p. 30; M. Bacci, *Patterns of Church Decoration in Famagusta*, in *Famagusta Art and Architecture*, pp. 202-276, in particolare p. 215.

<sup>229</sup> C. Otten-Froux, *Documents inédits sur les Pisans en Roumanie aux XIIIe–XIVe siècles*, in *Les Italiens à*

*Byzance: Édition et Présentation des Documents*, ed. M. Balard, A. E. Laiou, C. Otten-Froux, Paris 1987,

153–195, n. 13; cit. in Olympos, *Network of contact*, p. 30.

<sup>230</sup> Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, p. 3.

<sup>231</sup> A.-C. Paul, s.v. *Camille Enlart*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, ed. par P. Sénéchal, P. Barbillon: l'INHA 2009 (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/enlart-camille.html>); cfr. anche: V. Papa Malatesta, *La storia dell'arte medievale all'École française prima di Emile Mâle*, in *Émile Mâle (1862-1954): la construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie*, Rome 2005 (Collection de l'École française de Rome, 345), pp. 120-150.

<sup>232</sup> C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en l'île de Chypre*, 2 voll., Paris 1899; C. Enlart, *Gothic art and the Renaissance in Cyprus*, translated by D. Hunt, London 1987.

Trecento<sup>233</sup>. Enlart riservava poi una speciale attenzione alle “peinture italiennes” del XIV e XV secolo, che riteneva avessero dovuto ricoprire interamente le superfici della chiesa e delle quali forniva numerosi schemi grafici, particolarmente preziosi per le parti ormai perdute<sup>234</sup>. Camille Enlart aggiungeva alle sue personali impressioni, quelle di un suo lontano predecessore, un viaggiatore italiano della fine del Trecento, il notaio campano Nicola Martoni nel suo itinerario in Terra Santa e a Cipro<sup>235</sup>:

“Est in dicta civitate monasterium Sancte Mariae de Carmine. Ecclesia est multum pulcra et devota, ad lamiam cum cappellis in circuitu ipsius ecclesiae, cum pulcerimis istoriis et picturis, in qua est enclaustrum pulcerimum cum arangiis et aliis fructibus et sunt dormitorium et aliae plures mansiones pro usu fratrum. In qua ecclesia vidi subscriptas sanctas reliquias, videlicet: caput beatae Ursilinae, pulcerime inclusum in argento. Os tibie Sancti Leonis papae. Caput sancti Sosi, et de ligno sancte Cruci domini”<sup>236</sup>

Pochi anni dopo la pubblicazione della sua monografia, Camille Enlart era tornato a Cipro ed aveva intrapreso alcuni scavi nelle chiese perlopiù in rovina di Famagosta<sup>237</sup>. Nella chiesa dei Carmelitani l'autore sperava di trovare la tomba di san Pier Tommaso, sulla base dell'informazione tramandata dalla *Vita S. Petri Thomasii* scritta da Philippe Mézières intorno al 1367<sup>238</sup>. Affascinante figura cosmopolita del suo tempo, Pier Tommaso (Périgod 1305-Famagosta 1366) in giovane età era entrato nell'Ordine carmelitano e nella maturità si trovò a svolgere importanti ruoli diplomatici in Oriente, già a partire dalla metà del secolo. Tra le prime visite documentate all'isola di Cipro è l'ambasceria svolta nel corso del 1357 presso il re Ugo IV (1295ca-1359)<sup>239</sup>; nel 1364 era egli era a Costantinopoli come patriarca latino e legato papale alla Crociata, impresa alla quale questi aveva preso parte fin dalle sue prime

---

<sup>233</sup> Enlart, *L'art gothique et la Renaissance*, pp. 339-343.

<sup>234</sup> Ivi, pp. 343-347.

<sup>235</sup> Si deve a Léon Le Grand la scoperta e l'edizione del resoconto di viaggio di Martoni a partire dal manoscritto Fonds latin 6521 della Bibliothèque nationale di Parigi nel 1865. Su Martoni si veda: G. Golubovich, *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, 5, Firenze 1927, pp. 305-309; s.v. *Nicolaus de Marthono*, in *Repertorium fontium historiae Medii Aevi primum ab Augusto Potthast digestum, nunc cura collegii historicorum e pluribus nationibus emendatum et auctum*, 8, Roma 1998, p. 213; M. Piccirillo, s.v. *Martoni, Nicola de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma 2008, pp. 352-354; cfr. anche: Van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*, pp. 37-51.

<sup>236</sup> “Il y a dans la cité un monastère de Sainte-Marie du Carmel. L'église est très belle et très digne, voûtée, avec des chapelles latérales, avec de très belle scènes peintes; il y a un très beau cloître avec des oranges et des frères. Dans cette église, j'ai vu les saintes reliques suivantes: le chef de saint Ursule dans un très beaux reliquaire d'argent, un tibia de saint Léon pape, la chef de saint Cufinus et celui de saint Sosius, et du bois de la sainte Croix du Seigneur”: Nicola de' Martoni, *Liber peregrinationis ad loca sancta*, ed. par. L. Le Grand, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicholas de Martoni, notaire italien (1394-1395)*, in «Revue de l'Orient latin», 3 (1893), pp. 566-669, in particolare p. 630; cit. in Enlart, *L'art gothique*, p. 336; Bacci, *Patterns of Church decoration*, p. 215; Souldard, *Les Ordres mendiants*, p.129.

<sup>237</sup> C. Enlard, *Fouilles dans les églises de Famagouste de Chypre*, in «Archaeological Journal», 61 (1905), 1, pp. 195-217; cfr. anche: Olympos, *Network of contact*, pp. 30-31.

<sup>238</sup> Enlard, *Fouilles dans les églises*, pp. 196-197.

<sup>239</sup> D. Stiernon, s.v. *Pier Tommaso, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 10, Roma 1968, coll. 577-587.

fasi. Sono però gli ultimi anni della vita quelli in cui trascorre più tempo nell'isola, e a Famagosta soggiorna presso il monastero della chiesa della Madonna dei Carmelitani. La Vita tramanda numerose vicende miracolose occorse durante questa permanenza, la volontà di Pier Tommaso di essere seppellito nel convento e infine alcuni miracoli post-mortem da lui operati in quel luogo<sup>240</sup>.

Nonostante la delusione di non aver potuto rintracciare la tomba del santo, l'archeologo francese poteva forse consolarsi per l'estremo interesse dei ritrovamenti. Presso il coro della chiesa, infatti emerse il sepolcro di un cavaliere, Guy Babin, il cui ritratto in veste militare inciso nella lastra di marmo bianco era circondato dall'iscrizione in volgare con l'anno della morte, 1363 (Fig. IV.2.7.6)<sup>241</sup>. Osservando la preminenza della posizione del sepolcro, nonché l'identità tra il blasone rappresentato nello scudo e quello nelle chiavi di volta del coro, Enlart aveva inoltre suggerito che Guy Babin e alla sua famiglia dovessero essere stati i patroni della chiesa e che vi avessero promosso alcuni interventi decorativi<sup>242</sup>. Di Guy Babin si possono seguire le tracce in diversi documenti, che ne disegnano un alto profilo all'interno della corte di Ugo IV, per il quale svolge alcune ambascerie a Venezia, attività che gli fece guadagnare il titolo di cittadino onorario nel 1336, e a Roma presso il pontefice<sup>243</sup>. Tra le testimonianze epigrafiche emerse in occasione degli scavi è inoltre una lunga ma frammentaria iscrizione in memoria di una donazione, poi murata nella sezione settentrionale dell'abside con data 1358<sup>244</sup>. Le pitture ancora conservate in slavati frammenti sulle pareti interne si sovrappongono in una serie di interventi apparentemente disorganici, scalati tra il momento dell'edificazione della chiesa e il pieno Quattrocento<sup>245</sup>. La lunetta del portale in facciata ospitava un'immagine della Vergine con Bambino affiancata da due angeli, oggi scomparsa

---

<sup>240</sup> *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mézières*, edited from hitherto unpublished manuscripts with an introduction and notes, by J. Smet, Rome 1954, p. 82, cit. in Olympos, *Network of contact*, pp. 30-31; cfr. anche Schabel, *Religion*, p. 157.

<sup>241</sup> "ICI GIT LE TRESNOBLE CH'R MONSEGNOR/ GUI BABIN, TRESNOBLE BARON [...] [QUI TREPASSA A ...JORS] DE JUNG, LAN DE/ MCCCLXIII DE[U AIT LAME]": Enlart, *Fouilles dans les églises*, pp. 197-198; G. Jeffrey, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus. Studies in Archaeology and Architecture of the Island*, London 1918, p. 139; Olympos, *Networks of Contact*, pp. 30-32.

<sup>242</sup> Enlart, *Fouilles dans les églises*, pp. 197-199. Un secondo sepolcro femminile affianca quello di Babin, ma né Enlart né gli studiosi che hanno in seguito indagato il monumento si sono espressi circa la datazione ovvero se il secondo sepolcro possa appartenere alla consorte del cavaliere (cfr. Olympos, *Networks of Contact*, p. 32). L'esclusività della committenza di Guy Babin all'interno della chiesa, rifiutata da Michael Olympos (Olympos, *Networks of Contact*, pp. 32-33), è stata recentemente riproposta con identificazione del blasone del cavaliere con quelli dipinti negli affreschi, di cui si dirà a breve in: Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, pp. 24-25.

<sup>243</sup> Edbury, *The Kingdom of Cyprus*, p. 154; Olympos, *Networks of Contact*, pp. 30-31; in particolare p. 59, n. 15.

<sup>244</sup> Enlart, *Fouilles dans les églises*, pp. 200-201.

<sup>245</sup> M. Bacci, *Patterns of Church Decoration in Famagusta (Fourteenth to Sixteenth century)*, in *Famagusta Art and Architecture*, pp. 203-276.

se non per le tracce dei quattro nimbi incisi<sup>246</sup>. Lungo la navata e in corrispondenza degli arcosoli sono una serie di interventi decorativi ad evidenza frutto di committenze private di ordine devozionale<sup>247</sup>.

All'interno dell'abside poligonale si conserva una larga fascia decorativa a finta tappezzeria con un decoro su tre registri a griglia contenente una coppia di stemmi araldici alternati (figg.IV.2.8a-b). Uno è costituito da un leone rampante, l'altro invece si compone di quattro quadrati due con bande orizzontali e due con la croce potenziata con quattro croci tra i bracci. Si può concordare con la lettura dell'insieme data da Michele Bacci, che vi ha identificato lo stemma della famiglia dei Lusignano, ad indicare la protezione dell'ordine da parte della casa regnante<sup>248</sup>. Sul lato meridionale, in corrispondenza della porta verso la sagrestia, erano le immagini di due sante con pannelli agiografici<sup>249</sup>: sant'Elena e un'altra santa, Caterina o forse sant'Orsola, di cui la chiesa possedeva le reliquie<sup>250</sup>. Su questo stesso lato insiste un pannello votivo con i ritratti dei cinque donatori laici, tre uomini e due donne (fig. IV.2.7.7). Sul lato opposto la sezione di parete settentrionale contigua all'abside ospita una teoria di quattro vescovi, di cui l'unico identificabile con sicurezza è il quarto, san Nicola (figg. IV.2.7.9-11). Ciascuno di questi quattro santi è rappresentato in un pannello dallo sfondo verde acqua con stelle ed è accompagnato da episodi della vita disposti in riquadri miniaturistici all'interno degli stessi pannelli che ne delimitano le figure; il primo santo ha quattro episodi in colonna sulla destra, tutti gli altri ne hanno solamente due disposti nei due angoli in alto ai lati delle teste (fig. IV.2.7.10)<sup>251</sup>.

Il primo e il terzo santo indossano le vesti della dignità episcopale greca, *sticharion* e *omophorion*, il secondo e san Nicola pallio e mitria bianca con una fascia decorativa di colore

---

<sup>246</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 215, fig. 8.

<sup>247</sup> Tra queste si noti, pur nel pessimo stato conservativo, sulla parete sud della prima campata al di sopra di uno degli arcosoli, un'icona agiografica murale di santa Caterina già disegnata da Camille Enlart. Michele Bacci ha suggerito inoltre che la presenza di questi arcosoli sia già indicata da Nicola Martoni nell'allusione alle "numerose cappelle" della chiesa. Bacci, *Patterns of Church Decoration*, pp. 215-217. cfr. anche Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, p. 28.

<sup>248</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 216. Meno preferibile mi sembra la proposta di Rokhsaneh Rahbarianyazd che vi ha visto la sovrapposizione di tre stemmi: il primo di Guy Babin (il cui stemma ha sì le bande ma trasversali non orizzontali), il secondo quello con il leone rampante appartenerebbe o alla casa del Lusignano o all'arcivescovo di Nicosia Giovanni Conti e il terzo al re di Gerusalemme: Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, p. 24. Una conferma è fornita proprio dal caso degli stemmi araldici Lusignano nella decorazione scultorea del monastero di Bellapais nella stessa Cipro, pure richiamata dalla studiosa. Tre scudi ospitano rispettivamente, alternati in quattro riquadri, un leone rampante su fasce orizzontali e una croce potenziata con quattro croci ai lati; il secondo la croce potenziata da sola e il terzo il leone rampante su fasce orizzontali. La suddivisione in tre, in un certo senso analoga allo sdoppiamento che si trova nella chiesa del Carmelo, mi sembra indicare una volontà di sottolineare i due titoli di Re di Gerusalemme e di Re di Cipro e la loro unione.

<sup>249</sup> Enlart, *L'art gothique et la Renaissance*, p. 344.

<sup>250</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 217.

<sup>251</sup> Ivi, p. 220. L'autore indica per il primo santo vescovo quattro episodi possibilmente legati a miracoli *post-mortem*, perché riesce ad individuarvi la reiterata rappresentazione di un sepolcro.

rosso. Già Camille Enlart riconosceva il nostro tra i “deux saints archêveques latins et deux patriarches byzantins en alternance [...] saint Nicholas debut, grandeur nature”<sup>252</sup>, proprio per il contenuto delle due scenette agiografiche che si dispongono negli angoli superiori (figg. IV.2.7.12-13). Lo studioso così descriveva i due episodi: sulla sinistra “le saint arretant l’épée du bourreau levée sur les têtes de trois jeunes hommes qui s’inclinent les yeux bandés”, e aggiungeva una curiosa riflessione iconografica: “Sans doute la primitive version de l’histoire des trois enfants mise en saloir, dont parle la *Légende Dorée*”. Sulla destra invece “Le saint fasaint passer par une fenêtre une bourse au père, qui considère ses deux filles dormantes dans un même lit et pensant au bénéfice immoral qui pourrait tirer d’elles. Ce père chauve, barbu et vetu de brun, ressemble à un carme ou à un franciscain”<sup>253</sup>.

Il primo episodio sulla sinistra è chiaramente il salvataggio dei tre concittadini innocenti tratto dalla *Praxis de Stratelatis* (figg. IV.2.7.12a-b.)<sup>254</sup>, nelle forme consolidate dell’iconografia bizantina<sup>255</sup>: i tre condannati bendati e con le mani legate (anche se qui davanti al corpo invece che dietro la schiena), completamente vestiti; dietro di loro il boia con la spada sguainata in aria, colto nello sforzo dinamico del gesto e infine alle sue spalle san Nicola che afferra la spada con le sue stesse mani, vestito nel suo tradizionale abito episcopale.

Il secondo episodio ritrae il miracolo della dote alle tre fanciulle (fig. IV.2.7.13a-b)<sup>256</sup>. San Nicola si affaccia da un’apertura verso la stanza della famiglia caduta in disgrazia; se ne vede chiaramente il braccio sporgersi verso il basso, ma non siamo in grado di dire se sia rappresentato giovane come nell’iconografia occidentale o anziano come in quella orientale. Più in basso sono le tre fanciulle sveglie e distese nel letto, mentre ai piedi del letto è il padre delle fanciulle che allunga le mani verso quelle del santo. È curiosa la selezione delle due scene, rispettivamente il miracolo più celebre in Oriente e quello più rappresentato in Occidente, come pure la scelta di identificare come latino il vescovo Nicola. Nel riquadro dei quattro santi vescovi Michele Bacci ha riconosciuto la mano sapiente di un artista o gruppo di artisti che per l’attenzione al naturalismo dei volti, la monumentalità delle figure e l’uso dei colori, si possono confrontare con la pittura cipriota della metà del secolo XIV e che si devono immaginare formati a contatto con le esperienze degli anni ’40 a Costantinopoli o a Tessalonica<sup>257</sup>. Una proposta cronologica alla metà del secolo concorda anche con il termine

---

<sup>252</sup> Enlart, *L’art gothique et la Renaissance*, p. 345

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, pp. 220-221; Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, p. 18 (dove l’autrice commette il comune errore di identificare i tre condannati con i tre generali della seconda parte del miracolo).

<sup>255</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-108.

<sup>256</sup> Enlart ne vedeva solo due, ma la terza è stata chiaramente riconosciuta in: Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 220; Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure*, p. 19.

<sup>257</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 222.

*ante quem* per la decorazione del 1369, l'anno dell'arrivo dei nuovi dominatori, per la presenza della tipologia di stemma Lusignano diffuso nell'isola prima di quella data<sup>258</sup>. La disposizione che caratterizza tre dei quattro pannelli iconici, con due scenette incluse negli angoli in alto è piuttosto insolita; per il san Nicola Michele Bacci ha rintracciato un confronto nell'icona, o meglio pannello di iconostasi cretese, del Metropolitan Museum di New York (fig.IV.2.7.14)<sup>259</sup>. L'esemplare, che presenta san Nicola in trono condivide con la pittura murale della chiesa dei Carmelitani di Famagosta anche la selezione dei due episodi posizionati nei due angoli in alto. Se per san Nicola, come già suggerito sopra la posizione delle scene "a francobollo" ricalca la tradizionale presenza di Cristo e della Vergine nel ritratto del santo, quale significato assume nel caso degli altri anonimi vescovi per i quali non esiste un simile schema compositivo?

Il pannello del primo santo vescovo da sinistra, con le quattro scenette sfortunatamente illeggibili disposte in colonna, sembra derivare in modo più chiaro dallo schema delle icone agiografiche, pur avendo l'artista frainteso del tutto significato delle storie nella cornice che qui si riduce ad uno spezzone sospeso. La posizione delle scenette ricorda uno dei luoghi privilegiati per collocare le iscrizioni identificative. Ci si chiede se in un contesto poliglotta e multiculturale, come quello che sembra emergere nella chiesa latina dei Carmelitani nel quartiere siriano della greca Famagosta, le storiette funzionassero in modo più inclusivo nell'identificazione dei santi già equamente suddivisi tra Oriente e Occidente.

---

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>259</sup> Bacci, *Patterns of Church Decoration*, p. 222; Sull'opera anche: M. Vassilaki, *San Nicola nella pittura d'icone post-bizantina*, in *San Nicola splendori d'arte*, pp. 71-76; Ead., *Святой Николай в постбизантийской иконописи крнтская школа (Saint Nicholas in Post-Byzantine Icon-Painting)*, in *Добрый кормчий. Посещение Святого Николая в христианском мире*, a cura di A.V. Bugaevskij, Mosca 2011, pp. 418-425 in particolare pp. 418-419. L'icona del Metropolitan è per ora l'unica nota di questa tipologia.



Fig. IV.2.7.1. Stefano Gibellino, l'Assedio di Famagosta (1571), n.6 Chiesa della Madonna del Carmelo (Paris, Bibliothèque nationale de France, Déposité des Imprimeurs, Réserve, J. 3093 (Weyl Carr 2014).

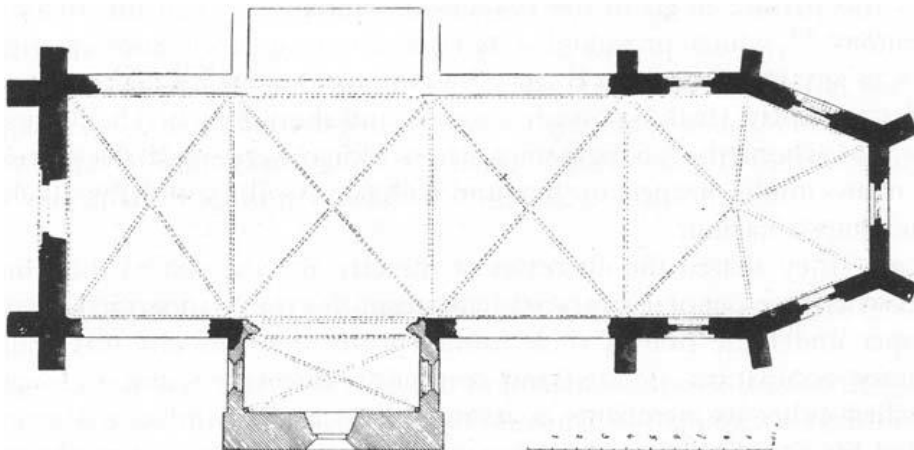


Fig. IV.2.7.2. Pianta della chiesa della Madonna del Carmelo a Famagosta (Enlart 1899).



Fig. IV.2.7.3. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, veduta da est (Rahbarianyazd 2021).





Fig.IV.2.7.4 a. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, interno.

Fig.IV.2.7.4 b. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, interno verso l'abside (Enlart 1899).

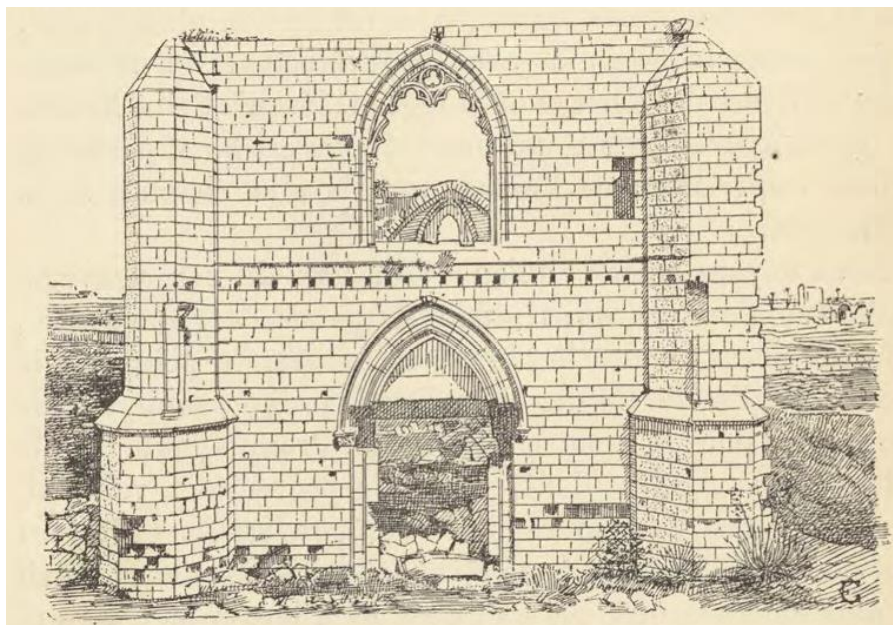
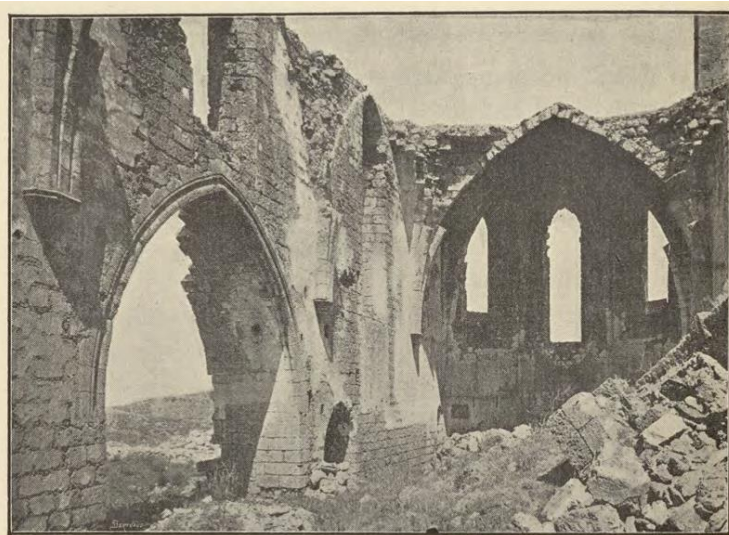


Fig.IV.2.7.5. Disegno della facciata della chiesa della Madonna del Carmelo a Famagosta (Enlart 1899).

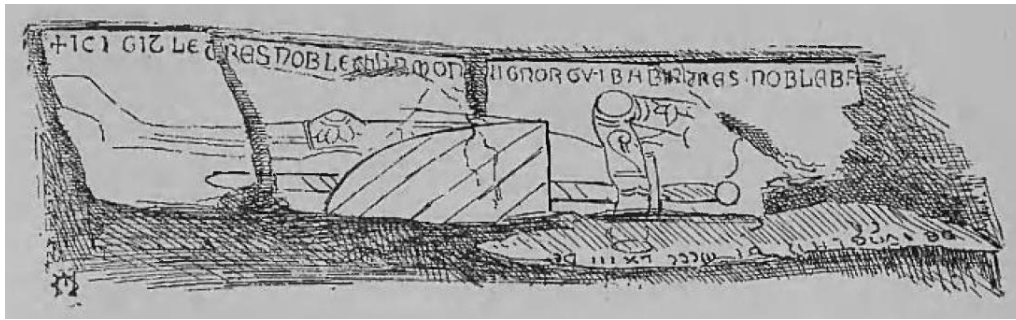


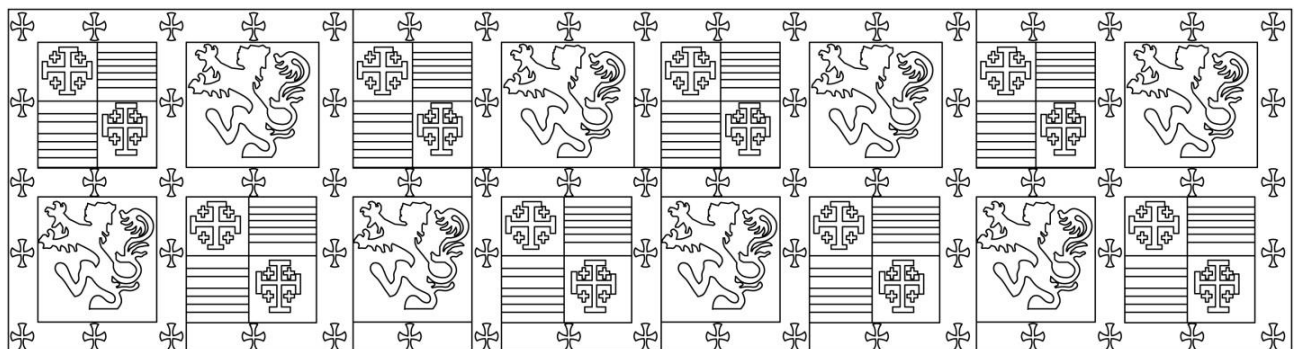
Fig. IV.2.7.6. Restituzione grafica della lastra sepolcrale di Guy Babin (Enlart 1905).



Fig. IV.2.7.7. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, presbitero, pannello con donatori; b. Schema grafico (Enlart 1899).



Fig. IV.2.8a. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, abside, particolare della fascia con stemmi (Bacci 2014); 8b. Schema grafico della fascia decorativa con stemmi araldici dell'abside della chiesa del Carmelo di Famagosta (Rahbarianyazd 2021).



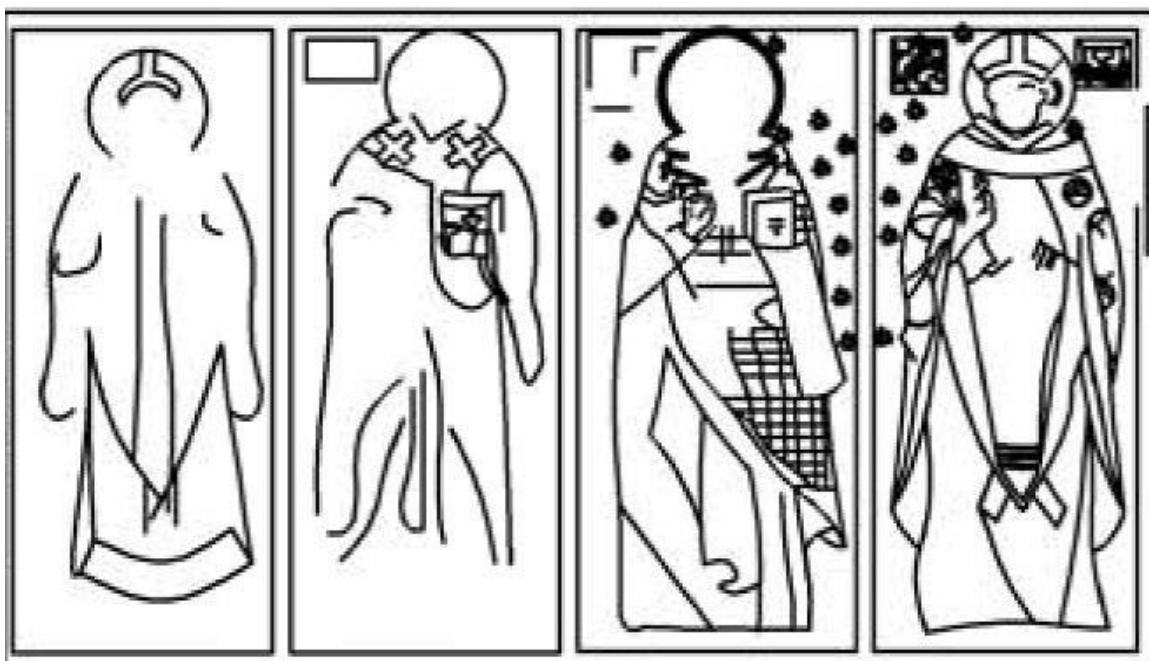


Fig.IV.2.7.9a. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, terza campata, parete nord, teoria di vescovi (Open University of Cyprus, 1969); Fig. IV.2.7. 9b. Schema grafico (Rahbarianyazd 2021).



Fig. IV.2.7.10. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, terza campata, parete nord, teoria di vescovi, san Nicola.



Fig. IV.2.7.11. Famagosta, chiesa della Madonna del Carmelo, terza campata, parete nord, teoria di vescovi, san Nicola, particolare (Bacci 2014).



Fig. IV.2.7.12.a. Famagosta, chiesa di S. Maria del Carmelo, navata centrale, terza campata, parete nord, teoria di vescovi, san Nicola, san Nicola salva i tre concittadini innocenti; b. schema grafico (Rahbarianyazd 2021).

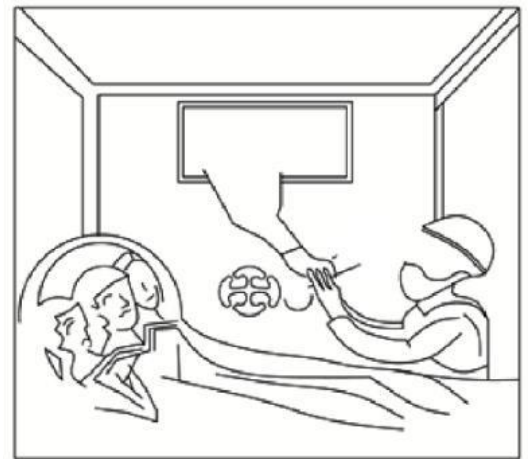


Fig. IV.2.7.13.a. Famagosta, chiesa di S. Maria del Carmelo, navata centrale, terza campata, parete nord, teoria di vescovi, san Nicola, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle; b. schema grafico (Rahbarianyazd 2021).



Fig. IV.2.7.14. New York, Metropolitan Museum of Art (acc. nr: 2013.980). Scuola cretese del principio del XV secolo, san Nicola in trono.

### IV.3. Una questione aperta: l'illustrazione libraria tra Oriente e Occidente

L'assenza di manoscritti miniati con episodi narrativi della vita di Nicola in Oriente ha immediatamente richiesto una riflessione e un'ulteriore verifica e un confronto con il panorama dell'illustrazione libraria nel Medioevo in territorio italiano e più in generale in Occidente. A fronte del numero esponenziale di manoscritti conservati contenenti il testo della vita di san Nicola anche in Occidente sono rarissime in ambito librario le rappresentazioni narrative. L'unico manoscritto prodotto in Italia che questa ricerca ha potuto individuare, il *Legionario dei santi* di Torino (Torino, Biblioteca Nazionale, II.I.17, XIV secolo) sarà approfondito monograficamente per il suo straordinario interesse nel catalogo (V.5.3), mentre alcuni codici europei datati tra XI e XIII secolo saranno presi in esame complessivamente in questo capitolo.

Il più antico manoscritto del gruppo risale all'ultimo quarto dell'XI secolo: è il Latin 18303 della Bibliothèque nationale de France (già Saint Martin des Champs 85) contenente la *Vita Sancti Nicolai Myrensis*, i *Miracula sancti Nicolai* e la *Translatio*<sup>260</sup>. L'opera mostra un certo interesse anche per il contenuto, che comprende, oltre alla vita di Nicola redatta da Giovanni Diacono alcuni miracoli postumi<sup>261</sup> e la traslazione delle reliquie del santo a Bari nella versione di Niceforo<sup>262</sup>.

Vergato in una scrittura minuscola carolina (ff. 3r-78v) con aggiunte di una seconda mano (79r-87v), il nome di Nicola è sempre in lettere capitali colorate in blu, rosso e verde. Il testo è accompagnato da due miniature a piena pagina (1v-2r), seguite dall'*incipit* in lettere capitali in una cornice a girali vegetali (2v) e alcune iniziali decorate (3r, 6v, 30r, 59r). La scrittura e la tipologia di decorazioni permette di inquadrare il manoscritto nella regione dell'Île de France, in particolare nell'ambito della produzione di Saint-Germain-des-Prés. Secondo quanto attestato nel foglio 2r, nel XIII secolo era conservato a Saint-Arnoul de Crépy-en-Valois (Oise).

---

<sup>260</sup> *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, III, Bruxelles 1893, p. 437.

<sup>261</sup> F. 66v-67v: *Miraculum post mortem ante translationem* (Pars I), inc. «*Igitur postquam beatissimus Nicolaus ex hoc mundo migravit...*», expl. «*...que dicitur Adriacium*» (BHL 6160).

F. 67v-68v: *Miraculum post mortem ante translationem* (Pars II), inc. «*Quodam itaque tempore episcopus...*», expl. «*...semper accipiat incrementum*» (BHL 6161).

F. 68v: *Miraculum post mortem ante translationem*, Prologus, inc. «*Restat autem adhuc quod de eo iocundum scribere...*», expl. «*...dignum iudicavimus*» (BHL 6163).

F. 68v-75v: *Miraculum post mortem ante translationem*, inc. «*Cum de Africe partibus..*», expl. «*...et sanctum eius Nicholaum*» (BHL 6164).

F. 75v-77r: *Miraculum post mortem ante translationem*, Epilogus, inc. «*Hec fuit prima occasio...*», expl. «*...et intercessorem habeant*» (BHL 6165). Il miracolo dell'icona in Africa è noto come *Iconya* nel Fleury Playbook: C. Jones, *The Saint Nicholas liturgy and its Literal relationships (ninth to twelfth centuries)*, Berkley and Los Angeles 1963.

<sup>262</sup> F. 84v-87v: *Nicephorus, Translatio Barium anno 1087*, inc. «*Igitur dum omnipotens Deus propensiori atque archano censuisset consilio...*», expl. «*...iam innumerabiles esse videntur, prestante...*» (BHL 6179b).

Sul foglio 1v è illustrato un episodio dalla *Praxis de Stratelatis*, il dialogo tra san Nicola e i tre generali (fig. IV.3.1), affiancato sul foglio 2r dal ritratto dell'autore della *Vita*, Giovanni (fig. IV.3.2). La figura è inquadrata in un arco a tutto sesto, seduta davanti al suo scrittoio mentre si volge indietro a guardare la scena; anche la protome zoomorfa del suo scranno, quasi animata, volge lo sguardo nella stessa direzione. Dell'illustrazione del miracolo colpiscono l'originalità della scelta e la *naïveté* nella rappresentazione, che sembra ignorare la coeva iconografia del santo diffusa in Italia e a Bisanzio. Nicola non mostra alcuno dei paramenti della sua dignità episcopale, alla quale però potrebbe forse alludere la sua seduta, una cattedra squadrata particolarmente alta. Il santo è nimbato, giovane e imberbe, i capelli sono castani e mossi. È colto in un gesto a metà tra la benedizione e l'orazione, in un dialogo vivace dei gesti delle mani con i tre generali. Questi sono ricoperti da corte vesti e calzamaglie e indossano dei copricapi, forse degli elmi a forma di berretto frigio, un'eredità militare che Bisanzio riceve dal mondo romano e che si diffonde anche nell'Europa occidentale in questo periodo<sup>263</sup>. In entrambe le pagine il miniatore mostra un certo disinteresse per la terza dimensione e la solidità delle figure, che fluttuano piatte sulla superficie. Anche per quanto riguarda l'ambientazione urbana alle spalle di Giovanni e sullo sfondo dell'episodio della *Praxis de Stratelatis*, gli edifici sono caratterizzati da una tridimensionalità priva di intenti mimetici, tanto che non è chiaro se l'edificio cupolato possa alludere ad un'ambientazione in un interno sacro. Nella sua originale, e per certi versi goffa, elaborazione il miniatore sembra denunciare di non avere avuto modelli a disposizione di cui servirsi.

Il secondo manoscritto francese è il Lezionario per l'ufficio di Charleville Mézières, del terzo quarto del XII secolo (Charleville Mézières, Bibliothèque Municipale, ms. 258), diviso in due volumi e proveniente dall'abbazia di Notre-Dame di Belval<sup>264</sup>. Il manoscritto presenta numerose iniziali decorate di diversa complessità, alcune sono ornate da motivi fitomorfi realizzate a risparmio con bordo blu, verde o rosso mentre altre sono abitate: tra queste è la lettera N dell'*incipit* della vita di san Nicola (Vol. I, f. 166r) (figg. IV.3.3. a-b). Sulla sinistra, in una posizione ambigua rispetto all'asta della lettera che sembra trapassarlo, è la figura monumentale di Nicola. Il santo ha subito anche in questo caso una metamorfosi tutta

---

<sup>263</sup> Tipologia di elmo ampiamente attestata in ambito bizantino, in particolare nella miniatura, anche con varianti semplificate rispetto ai modelli romani e tardo-antichi. Esso sembra aver conosciuto una notevole diffusione anche in Occidente, in particolare nell'Italia meridionale: si veda lo smalto di Goffredo Plantageneto del principio del secolo XII: cfr. R. D' Amato, D. Spasić-Đurić, *The Phrygian helmet in Byzantium: archaeology and iconography in the light of recent finds from Braničevo*, in «Acta Militaria Mediaevalia», 14 (2018), pp. 29-67, in particolare pp. 39-52 con bibliografia.

<sup>264</sup> J. Quicherat, *La Bibliothèque de Charleville*, in *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Tome V: Metz, Verdun, Charleville, Paris 1949, pp. 545-677, in particolare p. 644; C. Samaran, R. Marichal, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copistes*, vol. V: Est de la France, Paris 1965, p. 712; F. Crivello, *Lezionario per l'ufficio*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, p. 326, nr. VI.2.



occidentale: indossa una dalmatica di colore verde e tiene un longilineo pastorale di colore blu nella sinistra. Nel quadrante destro della lettera sono rappresentate tre figure femminili, ad evidenza le tre fanciulle del miracolo della dote<sup>265</sup>. È chiaro che in questa iniziale più che offrire una rappresentazione del miracolo delle tre fanciulle il miniatore intende fornire al santo una sorta di attributo iconografico, per caratterizzarne con più certezza un'identità altrimenti generica nonostante il posizionamento ad apertura della *Vita*. Interessante notare ad ogni modo che a differenza del caso precedente, in cui il manoscritto contiene solo la vita del santo, il codice di Charleville racchiude il racconto agiografico di san Nicola all'interno di un più articolato insieme di letture per la liturgia.

A partire dal Duecento si moltiplicano i manoscritti francesi con singole illustrazioni a carattere narrativo; tra questi menzioneremo solo le *Vite dei Santi* di Wacer de Denain (London, British Library, Royal D 20 VI) prodotto tra 1240 e 1250 a Parigi. Il codice comprende le vite di cinquantasette santi, illustrate da sessanta iniziali istoriate realizzate da diverse mani<sup>266</sup>: tra queste, la vita di Nicola è corredata da due iniziali. La rubricatura "*Ci commence la vie mon seigneur seint Nicholas le benoit confessor nostre signeur*" che apre la vita del santo, è seguita dalla lettera *M* al fol. 144r, che accoglie il Miracolo della dote alle tre fanciulle (fig. IV.3.4). Nell'iniziale la separazione dei due spazi, reali e simbolici, è l'asticella centrale della lettera: a sinistra è il padre con le fanciulle e a destra il santo. Neppure la mano di Nicola con la moneta d'oro oltrepassa questo confine: essa attraversa infatti una finestra in secondo piano. Il padre è disteso per terra avvolto dalle coperte e rivolge uno sguardo sorpreso alla figura di Nicola, mentre la figlia alle sue spalle, la maggiore presumibilmente, sembra rassicurarlo e anzi incoraggiarlo alla vista della salvezza portata dal santo. Le altre due fanciulle sono di fronte a loro. Il santo è rappresentato, come consuetudine nell'iconografia occidentale, giovane e tonsurato. La seconda lettera istoriata è al fol. 153v ed è preceduta dalla rubricatura "*Ici commence la Translation seint Nicholas le confessor*" (fig. IV.3.5 a-b): la lettera *N*, un allungato volatile con testa leonina, ospita un'imbarcazione con la vela arrotolata all'albero e piuttosto affollata: due gruppi di uomini (una sola donna a sinistra) sono ai lati di una salma avvolta in fasce e due di loro sembrano rispettivamente adagiarla e toccarla. Sotto un profilo iconografico preme sottolineare che l'artista non avesse a disposizione un modello cui fare riferimento per rappresentare la traslazione del santo a Bari: lo dimostra il fatto che questi copi, quasi identica, la miniatura del trasporto del corpo di san Giacomo Maggiore presente al fol. 20r. (fig. IV.3.6).

---

<sup>265</sup> Crivello, *Lezionario per l'ufficio*, p. 326.

<sup>266</sup> J. Lowden, *Legendary*, in *Royal manuscripts: the Genius of Illumination*, catalogue of the exhibition (London, British Library 11<sup>th</sup> November- 13<sup>th</sup> march 2012), ed. by S. McKendrick, J. Lowden, K. Doyle, nr. 78, p. 259;

Di un certo interesse sono anche due manoscritti illustrati del XII secolo contenenti le *Orationes et Meditationes* di Anselmo di Canterbury (Aosta 1033/4-Canterbury 1109), di produzione rispettivamente austriaca e inglese ma il cui corredo di immagini sembra essere stato elaborato in entrambi i casi, secondo quanto dedotto da Otto Pächt, in Inghilterra<sup>267</sup>. Tra le *Orationes* la numero 14 è dedicata a san Nicola, e la critica ritiene sia stata scritta dal vescovo di Canterbury tra il 1090 e il 1104, con un possibile riferimento alla traslazione del santo a Bari. Contiene un'invocazione ai numerosi miracoli e alla potenza del santo, ma è priva di puntuali elementi narrativi relativi alla vita di Nicola<sup>268</sup>. Il primo manoscritto è un'opera composita che include le preghiere di sant'Anselmo all'interno di un calendario e di un salterio e si trovava già nell'Oxfordshire nel XIV secolo, nel monastero femminile benedettino di Littlemore (Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. D.2.6)<sup>269</sup>. Venne realizzato intorno alla metà del XII secolo, la scrittura è una elegante minuscola carolina, le rubricature sono vivacemente vergate in inchiostro rosso, verde, blu e marrone e il corredo illustrativo si compone di numerose ed originali iniziali istoriate, impreziosite da inserti dorati<sup>270</sup>. Al fol. 180v, la già menzionata preghiera di sant'Anselmo a san Nicola ospita una scena tabellare suddivisa in due episodi in corrispondenza della sua lettera di *incipit*, la *P* di "Peccator" (fig. IV.3.7). La lettera, oltre a separare i due episodi ospita nell'occhiello superiore la figura di Nicola della seconda scena. Sulla sinistra sono tre figure maschili con lunghe vesti che si rivolgono quasi inginocchiandosi al santo, rappresentato accanto ad un fastoso edificio, forse metonimia per la città di Myra; sulla destra il santo appare, affacciandosi dalla pancia della *P*, in sogno ad un uomo. Questi non sembra avere attributi regali, solo un copricapo forse una cuffia sulla testa. Mi sembra che, pur non essendo ulteriormente definita, l'iconografia indichi la *Praxis de Stratelatis* nelle figure dei tre uomini sulla sinistra e nell'apparizione in sogno all'imperatore, o piuttosto al prefetto Ablavio a destra. Nella sezione sinistra tra gli attributi occidentali del vescovo (pallio, dalmatica, pastorale) spicca il fastoso copricapo, più una corona che una mitria. Il santo poi appare con il nimbo e a capo scoperto nella seconda sezione. Barba lunga e liscia sembrano annunciare una traduzione occidentale ormai avvenuta della sua fisionomia iconografica.

Il secondo manoscritto è conservato ad Admont in Austria (Admont, Stiftbibliothek, ms. 289), venne realizzato in un *atelier* della diocesi di Salisburgo intorno al 1160, per la badessa

<sup>267</sup> O. Pächt, *The illustrations of St. Anselm's Prayer and Meditations*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19 (1956), 1-2, pp. 68-83.

<sup>268</sup> Il testo è edito in F.S. Schmitt, *S. Anselmi Cantuariensis archiepiscopi opera omnia*, Edinburgh, 1946-1961, vol. 3, pp. 3-91; E.A. Matter, *Anselm and the Tradition of the "Songs of the Songs"*, in «Rivista di Storia di Filosofia», 48 (1993), 3, pp. 551-560, p. 558, n. 21.

<sup>269</sup>fol. 1v: "Cauc(i)o Priorisse de lytelmor' ja(cet) p(ro)xl s' & h(abe)t supp(lementum) p(er)foriu(m) [or possibly 'por(t)itorium'] cu(m) uno signac(u)lo argenteo 2o fo(l)io incipiat(ur)": A.G. Watson, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c.435-1600 in Oxford Libraries*, Oxford 1984, vol. 1, n. 42.

<sup>270</sup> *Ibid.*; si veda anche la scheda: [https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript\\_438](https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_438)

Diethmuth del convento di Traunkirken, rappresentata inginocchiata ai piedi di Pietro nel fol. 44v<sup>271</sup>. Il codice è riccamente decorato con penna bruna e rossa su pergamena a risparmio e campiture di colore azzurro e verde per gli sfondi; tre miniature a piena pagina, poste in apertura, ritraggono rispettivamente Anselmo che dona un codice alla contessa Matilde di Canossa (fol.1v) (fig. IV.2.8), Anselmo tra quattro monaci (fol.2r), Cristo in mandorla con le figure inginocchiate di Matilde e Anselmo (fol. 2v)<sup>272</sup>. La preghiera per san Nicola è accompagnata al fol. 72v da un riquadro narrativo (fig. IV.3.9)<sup>273</sup>. Il santo è identificato da un'iscrizione sul bordo superiore che appare formulata una curiosa grafia grecizzante "c. nykwlays", con la "s" abbreviata per *sanctus* che diviene "c" come un sigma lunato, la "i" che, come più consueto, diviene "y", l'omega al posto dell'omicron. Nicola è al centro della scena, con capelli mossi e insolitamente lunghi rispetto alla sua consueta iconografia, così come anche la barba, anch'essa lunga e ondulata; veste una dalmatica e una mitra occidentali. Egli si inclina verso sinistra, rivolgendosi ad un gruppo di tre personaggi in barca, e nella mano destra, benedicente, tiene il pastorale. L'estremità inferiore del bastone è tenuta da uno dei tre marinai che si trovano su di una piccola imbarcazione con vela triangolare. Tutti e tre sono ritratti rivolti verso il santo e verso l'alto con le bocche aperte, come nell'atto di pregare o cantare. L'azione è chiarificata dalla presenza del cartiglio che il marinaio sullo sfondo sostiene e che sembra quasi far uscire dalla bocca; la prima riga ospita punti e linee, mentre nella seconda si legge "et statim cessavit tempestas"<sup>274</sup>. Anche il santo ha una parte in questo dialogo, e risponde infatti: "Ecce adsum quid vocastis me?", come riportato sul cartiglio appoggiato al braccio destro, già impegnato a tenere il pastorale<sup>275</sup>. Il testo, integrato, suonerebbe "Quadam die tempestate saevissimae quassati nautae coeperunt sanctum vocare Nicolaum" "Ecce adsum quid vocastis me?" "et statim cessavit tempestas": si tratta del responsorio della *Lectio III* contenente il racconto della *Praxis de Nautis* tratto dalla Liturgia di Nicola scritta da Reginoldo di Eichstätt nel X secolo, un adattamento musicale di uso liturgico

<sup>271</sup>F. Unterkircher, *La Miniatura Austriaca*, Milano 1953, p. 12; Pächt, *The illustrations of St. Anselm's Prayers*, p. 71; T.A. Heslop, *Two Picture Cycles in Early Manuscripts of St Anselm's Prayers*, in *Illuminating the Middle Ages. Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*, edited by L. Cleaver, A. Bovey, L. Donkin, Leiden-Boston 2020 (Library of the Written word, 79; The Manuscript World, 12), pp. 94-108.

<sup>272</sup> Su Matilde come dedicataria dell'opera si veda in particolare M. Curschmann, *Integrating Anselm: Pictures and the Liturgy in a Twelfth-century Manuscript of the "Orationes et Meditationes"*, in *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, edited by S. Boynton, D.J. Reilly, Turnhout 2015 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 9), pp. 295-312, in particolare pp. 295-296; Heslop, *Two picture Cycles*, pp. 99-104.

<sup>273</sup> Meisen, *Nikolaoskult*, p. 332, fig. 137.

<sup>274</sup> Come già altrove sottolineato (cfr. Cap. I.1.3) personalità di Reginoldo e la sua opera è stata indagata sistematicamente da Charles Jones: Jones, *St. Nicholas in the Liturgy and its Literary Relationships (ninth to thirteenth century)*, Berkley-Los Angeles 1965; per la *Praxis de Nautis* della *Lectio III*, si veda *ivi*, pp. 22-23.

Su questo specifico passo si avrà modo di tornare: cfr. Catalogo V.2.4.

<sup>275</sup> Jones, *St. Nicholas in the Liturgy*, p. 34.

della vita latina di Giovanni Diacono napoletano<sup>276</sup>. Come acutamente individuato da Michael Curschmann, i segni grafici che accompagnano il testo scritto corrispondono puntualmente alle indicazioni per il canto: sono quindi rispettivamente *quilisma*, *clivis*, *tractulus*, *virga*, *punctum*, ripetuti seguendo il ritmo del canto<sup>277</sup>. Alla destra della scena sono tre figure maschili che si avvicinano, tenendo insieme un secondo cartiglio, sul quale è possibile identificare un secondo brano della liturgia di Reginoldo, all'interno della *Lectio X* "Qui tres pueros mortos deditos illesos abire": sono quindi i tre uomini (qui e nel racconto di Reginoldo tre giovani uomini) ingiustamente accusati e condannati a morte della *Praxis de Stratelatis*<sup>278</sup>. L'aspetto recitativo e narrativo cui l'illustrazione si riferisce sono quindi esterni al testo della preghiera di Anselmo e sembrano completare la sfera privata della preghiera dell'autore con la sfera pubblica della liturgia cantata.

Un ultimo manoscritto che mi sembra meriti un posto in questa breve panoramica della vita di san Nicola nella miniatura nel primo Medioevo occidentale è il codice con le *Vitae Patrum* e il *De virginitate beatae Mariae* di Ugo di San Vittore, realizzato nella seconda metà del XII secolo (1170-1180) a Lambach, nell'abbazia di Santa Maria e San Chiliano, e opera dello scriba "Gottschalk", cui una parte della critica attribuisce anche le miniature, che oggi si trova a Berlino (Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. IV. 140)<sup>279</sup>. La vita di san Nicola tradita dal manoscritto è la celebre versione di Giovanni Diacono. Le illustrazioni sono realizzate a penna con inchiostro rosso e nero, adoperato sia nell'ornamentazione delle iniziali che nelle figurazioni marginali e nelle tre miniature a piena pagina che aprono il codice.

La pagina di dedica (fol. 2r) mostra l'immagine della Vergine in trono con Bambino con due angeli e il donatore in ginocchio (fig.IV.3.10). Intorno a questa scena centrale è una cornice contenente i busti di dodici santi entro riquadri, identificati da iscrizioni. Pur nel suo impianto monumentale e nell'aspetto solenne, l'insieme appare particolarmente vivace ed animato. Questo effetto è creato dal gioco di rimandi di sguardi e di gesti tra il Bambino, la Vergine, il donatore e gli angeli e anche con i santi della cornice, che rivolgono anche loro lo sguardo alternativamente al lettore e all'immagine centrale. In alto sono san Giovanni Battista, san Pietro e san Paolo; ai lati si affrontano rispettivamente san Chiliano e san Lamberto, san Gallo

---

<sup>276</sup> Michael Curschmann, che ha dedicato la sua attenzione a questa illustrazione, confronta la liturgia contenuta in un antifonario salisburghese datato al 1160 ca, proveniente dalla chiesa di S. Pietro a Salisburgo, che, sebbene l'autore non la individui, contiene nient'altro che la liturgia di Nicola menzionata: cfr. Curschmann, *Integrating Anselm*, pp. 304-307. Cfr. I.II.3.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

<sup>279</sup> Meisen, *Nikolaoskult*, p. 333. A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek preußischer zu Berlin, 8-12. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991, pp. 28-31, n. 26; F. Crivello, *Ugo di San Vittore e Willram di Ebersberg*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 326-327, nr. VI.3.

e san Nicola, san Colombano e sant'Oswald; nella cornice in basso sono sant' Othmarus, san Girolamo e Giovanni *episcopus*.

Nicola occupa quindi un posto speciale nella cornice, ma non solo. Nella pagina che segue (fol.2v) l'intero specchio, suddiviso in quattro riquadri, è dedicato al succinto racconto della sua lunga parabola agiografica che qui rappresenta il frontespizio delle *Vitae patrum* (fig.VI.3.11)<sup>280</sup>. Nel primo riquadro, in alto a sinistra, il santo identificato da un'iscrizione posta su un cartiglio ("s. nykolaus") sta in piedi nella vasca del suo primo bagno; a sinistra la levatrice e a destra i suoi genitori, anche loro con cartiglio identificativo; la scena ha una didascalia su due lati della cornice che recita: "*qui solidat fragiles artus firmat pueriles*". La seconda scena in alto mostra Nicola apparire a due *nautes*, identificato dall'iscrizione intorno al nimbo mentre tiene un cartiglio in mano, che recita "*ecce adsum*". I marinai sono visibilmente sollevati dalla visione del giovane Nicola, qui sbarbato e abbigliato con una semplice tunica e mantello. In alto, sopra alla vela attorcigliata intorno all'albero della nave, si legge "*vela refert malus [...]*". La didascalia della scena, su tre lati della cornice, recita: "*Equora sedantur desperati recreantur. Salva nos Christus ne no munus vox et iste*". In basso a sinistra Nicola è consacrato vescovo. La scena appare piuttosto tradizionale: Nicola appare tonsurato o solo invecchiato rispetto alla scena precedente. Da notare l'aggiunta della "celica vox", che dalle nuvole in alto si affaccia per sottolineare anche visivamente quanto recita la didascalia della cornice: "*Celestis signo. Plebs gaudet presule digno*". L'ultima scena ritrae il salvataggio dall'esecuzione dei tre concittadini innocenti: Nicola, sulla sinistra, con una mano tiene ferma la mano del carnefice che impugna spada, con l'altra mano tira via la prima vittima, brutalmente tenuta per i capelli. In alto si legge "*scs Nykolaus eripit tapinos*", mentre nella didascalia della cornice: "*Fit se es dannati. Iustos facit exsceleratis*". Va notato che, nonostante le iscrizioni latine che accompagnano le scene e la stessa rappresentazione del santo, l'iconografia potrebbe denunciare la conoscenza della tradizione orientale; in particolare mi sembra questo si possa dire sia per la scena del bagno di Nicola, selezionato di rado nell'iconografia occidentale per descrivere l'infanzia del santo e anche per la scena di consacrazione a vescovo, la quale se non per la vivace aggiunta dell'ispirazione divina già menzionata, appare del tutto coerente con le rappresentazioni bizantine dell'episodio<sup>281</sup>.

Oltre all'emblematica scelta del nostro vescovo Nicola a rappresentare la potenza salvifica di tutti i santi le cui vite si susseguono nel testo<sup>282</sup>, il frontespizio al fol.2v appare di estremo

---

<sup>280</sup> Crivello, *Ugo di San Vittore*, p. 327.

<sup>281</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 76-85.

<sup>282</sup> Si veda, a tale proposito, il riferimento alla fondazione della canonica regolare degli Agostiniani nella diocesi di Lambach tra 1067 e 1073: Crivello, *Ugo di San Vittore*, p. 327.

interesse anche per il rapporto testo scritto immagini. Queste ultime, infatti, mostrano un ruolo paritario e complementare al racconto scritto.

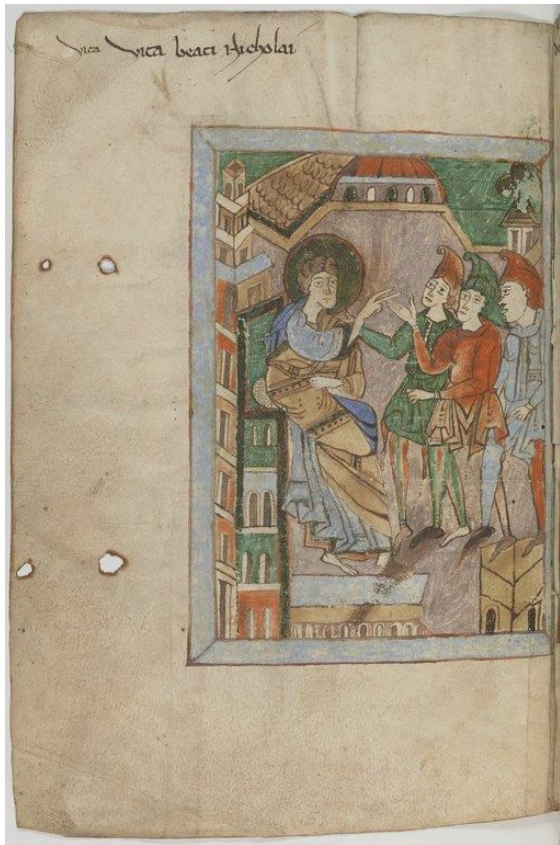


Fig. IV.3.1. Johannes neapolitanus, *Vita S. Nicolai*, i tre generali dinanzi a san Nicola (Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin. 18303, fol. 1v).



Fig. IV.3.2. Johannes neapolitanus, *Vita S. Nicolai*, ritratto dell'autore (Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin. 18303, fol. 2r).

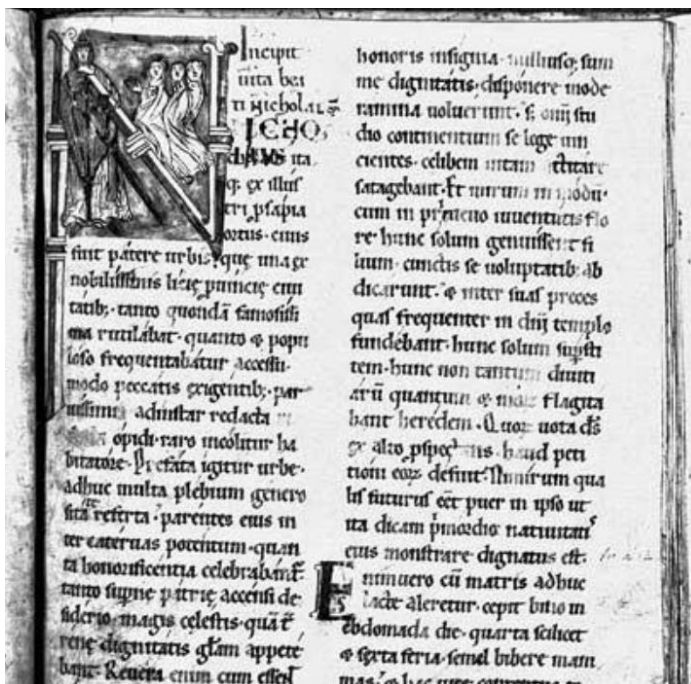


Fig. IV.3.3 a-b Lezionario per l'ufficio liturgico, *Vita S. Nicolai* (Charleville-Mézières, Médiathèque Voyelles, Bibliothèque municipale, ms. 258, vol.1,

f.166r).







Fig. IV.3.5b. Wauchier de Denain, *Vite di santi*, Iniziale con la traslazione del corpo di san Nicola, dettaglio (London, British Library, Ms. Royal 20 D VI, fol. 153v). Fig. IV.2.6. Wauchier de Denain, *Vite di Santi*, Iniziale con il Trasporto del corpo di Giacomo Maggiore ((London, British Library, Ms. Royal 20 D VI, fol. 20r).



Fig. IV.3.7. Calendario, Salterio e *Orationes et Meditationes* di Anselmo di Canterbury, *oratio 14 ad sanctum Nicolaum* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. D.2.6, fol. 180v).

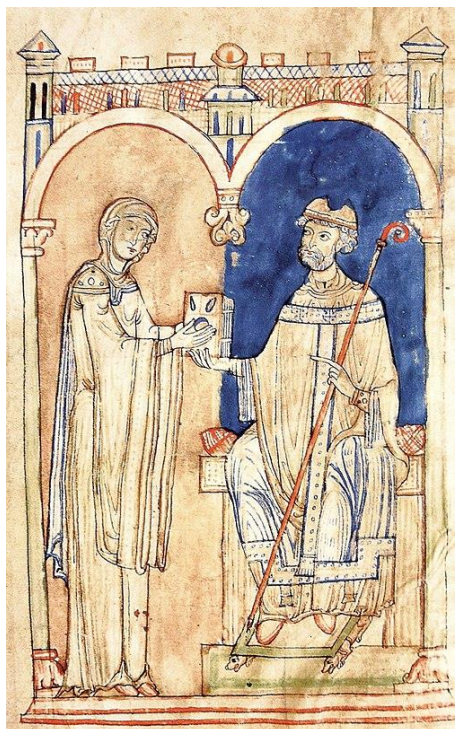


Fig.IV.3.8. *Orationes et Meditationes Anselmi*, *Oratio 14 ad sanctum Nicolaum* (Admont, Stiftbibliothek, ms. 286, fol. 1r) (© Admont Library).



Fig. IV.3.9. *Orationes et Meditationes Anselmi*, *Oratio 14 ad sanctum Nicolaum* (Admont, Stiftbibliothek, ms. 286, fol. 72v) (© Admont Library).



Fig.IV.3.10. Ugo di San Vittore, *Vitae Patrum*, la Vergine riceve il volume da un monaco (Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Cod. Theol. Lat. Quart. 140, fol. 2r).



Fig.IV.3.10. Ugo di San Vittore, *Vitae Patrum*, storie di san Nicola (Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Cod. Theol. Lat. Quart. 140, fol. 2v).

## V. LA VITA DI SAN NICOLA NELL'ARTE DEL MEDIOEVO ITALIANO

### V.1. L'Altomedioevo. S. Maria Antiqua: una premessa fuori catalogo

Nell'edificio simbolo della Roma bizantina, S. Maria BMEAntiqua al Foro Romano (fig. V.1.1)<sup>1</sup>, si conserva un enigmatico brano pittorico nella navata destra, risalente al tempo di papa Paolo I (757-767), nel quale parte della critica ha voluto vedere un episodio narrativo nicolaiano<sup>2</sup>. Per la sua altezza cronologica e per la sua posizione eccezionale, il caso merita di essere ridiscusso quale problematica premessa alle testimonianze narrative della vita di san Nicola sul territorio italiano.

Alle pendici nord-occidentali del Palatino, in corrispondenza di un quadriportico di epoca domiziana<sup>3</sup> venne installato già entro il VI secolo un oratorio mariano, testimoniato forse solo dall'affresco di Maria Regina nella celebre parete palinsesto<sup>4</sup>. Non molto tempo dopo, entro la fine dello stesso secolo, in luogo dell'oratorio trovò spazio una basilica a tre navate con una sola abside preceduta da un profondo presbiterio grosso modo quadrato. La chiesa, come noto, rimase in uso fino all'847, quando un terremoto ne comportò l'interramento e l'abbandono. L'edificio e le campagne pittoriche che si erano succedute al suo interno tra VI e IX secolo tornarono alla luce tra il dicembre del 1899 e la primavera del 1900, a scapito della sopravvivenza della chiesa barocca S. Maria Liberatrice, che era sorta al di sopra del sito di S. Maria Antiqua<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Menziono qui solamente i più recenti contributi di ampio respiro sulla chiesa e sull'articolazione delle sue fasi decorative e architettoniche: *Santa Maria Antiqua al Foro Romano: cento anni dopo*, atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne, R.J. Brandt, G. Morganti, Roma 2005; *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, Basilica di S. Maria Antiqua al Foro Romano, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, Milano 2016; *Santa Maria Antiqua the Sistine Chapel of the early Middle Ages*, edited by E. Rubery, G. Bordi, and J. Osborne, Turnhout 2021.

<sup>2</sup> Falla Castelfranchi, Patterson Ševčenko, s.v. *Nicola, santo*, p. 681 e da ultimo, con approfondito bilancio storiografico: M. Gianandrea, *The fresco with the Three Mothers and the Paintings of the right Aisle in the Church of Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua the Sistine Chapel*, pp. 335-355.

<sup>3</sup> Sulle preesistenze si vedano in particolare gli aggiornamenti in: M.A. Tomei, P. Filippini, *Prima di S. Maria Antiqua, il complesso domiziano in età imperiale*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, pp. 70-85. Anche: M. Heinzelmann, *Der domitianische Baukomplex von S. Maria Antiqua in Rom ein unvollendetes Senatsgebäude als Annex des Kaiserpalastes?*, in *Werkraum Antike Beiträge zur Archäologie und antiken Baugeschichte*, hrsg. H. Svenshon, M. Boos, Darmstadt 2012, pp. 167-195.

<sup>4</sup> M. Andaloro, *La parete palinsesto 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro*, pp. 97-110; M. Lidova, *Maria Regina on the "palimpsest wall" in S. Maria Antiqua in Rome: historical context and imperial connotations of the early Byzantine image*, in «Iconographica», 16 (2017), pp. 9-25.

<sup>5</sup> Sulla scoperta nel contesto degli studi si veda: A. Iacobini, G. Gasbarri, *La scoperta di "Roma bizantina" (1880-1910): nuove prospettive per la genesi dell'arte medievale fra Europa e Mediterraneo*, in *L'Italia e l'arte straniera*, atti del convegno *La storia dell'arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente* (Roma, 23-24 novembre 2012), Roma 2015 (Atti dei convegni Lincei, 289), pp. 127-154; G. Gasbarri,

Come noto, prima di Paolo I (757-767), la chiesa aveva già ricevuto diversi interventi decorativi, sia da parte di privati che di illustri predecessori sul soglio pontificio; in particolare al principio del secolo VIII è la vasta impresa decorativa commissionata Giovanni VII (705-707)<sup>6</sup>.

Nell'abside, in luogo della decorazione fatta realizzare da quest'ultimo, alla metà dell'VIII secolo si sovrappose una nuova campagna pittorica: viene inserita l'immagine centrale di Cristo in trono tra due serafini, al quale la Vergine presenta il papa con nimbo quadrato ed accompagnato dall'iscrizione "† SANCTISSIMUS | PAULUS PP | ROMNAUS" (fig. V.1.2)<sup>7</sup>. Partendo da questa posizione di primo piano del ritratto di Paolo I, Joseph Wilpert già suggeriva che il suo impegno di committente in S. Maria Antiqua avesse dovuto comprendere anche le navate laterali. Nella navata sinistra si sviluppa un ciclo oggi in due registri, ma che in origine doveva comprendere un terzo più in alto<sup>8</sup>: sopra a una teoria di figure iconiche di santi che si susseguono divisi a metà dall'immagine di Cristo in trono (fig. V.1.3). Tra la schiera di santi greci alla sinistra di Cristo compare anche il nostro Nicola, con pallio rosso e stola decorata da croci rosse. Egli presenta una calotta di corti capelli bianchi e una corta barba, anch'essa bianca, che vela appena la parte bassa dell'ovale del volto, oggi quasi del tutto perduto. La figura risulterebbe difficilmente

---

*Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, in particolare pp. 204-210; Sull'opera di Giacomo Boni in S. Maria Antiqua in particolare: A. Paribeni, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea di studi in onore di Federico Guidobaldi*, a cura di O. Brandt, P. Pergola, F. Guidobaldi, Città del Vaticano 2011, 2, pp. 1003-1023; Id., *Con Boni nel Foro? Gordon McNeil Rushforth, Giacomo Boni e la scoperta di S. Maria Antiqua*, in «Arte Medievale», s.4, 9 (2019), pp. 295-306.

<sup>6</sup> Riassumendo i principali momenti: dopo l'affresco di Maria Regina, della prima metà del VI secolo, si conservano tracce di una fase databile agli anni 560-570, di cui non resta che parte del velario nel semicilindro dell'abside e parte della calotta. Segue la fase celebre per l'Annunciazione dell'*Angelo bello*, dell'ultimo quarto del VI secolo. Al tempo di Martino I (649-655) si datano i Padri della Chiesa della stessa parete palinsesto. Al tempo di Giovanni VII venne ridecorati l'abside e l'arco trionfale, la cappella dei Santi medici nella terminazione della navata destra, i pilastri della navata. La committenza di Giovanni coincide con la prima menzione nella chiesa nel *Liber Pontificalis: Basilicam itaque sanctae Dei genetricis qui Antiqua vocatur pictura decoravit. Le Liber Pontificalis*, ed. par. L. Duchesne, I, p. 385. La decorazione della cappella nella terminazione della navata sinistra, già menzionata, venne fatta realizzare dal primicerio Teodoto tra il 741 e il 742 (cfr. anche: I.1). Si veda: J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century*, in «Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia», 8 (1979), pp. 89-142; Sulla committenza di Giovanni VII in S. Maria Antiqua si veda in particolare: Wilpert, *S. Maria Antiqua*, pp. 81-93; P.J. Nordhagen, *The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date*, in «Acta ad archeologiam et atrium historiam pertinentia», 1 (1962), pp. 53-72; Id. *The frescoes of John VII (D.C. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, ivi, 3 (1968); B. Brenk, *Papal Patronage in a Greek Church in Rome*, in *Santa Maria Antiqua al Foro*, pp. 67-81; G. Bordini, *Die Päpste in S. Maria Antiqua zwischen Rom und Konstantinopel*, in *Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter. Formen päpstlicher Machtentfaltung*, hrsg. N. Zimmermann, T. Michalsky, A. Wiczorek, S. Weinfurter, Regensburg 2017, pp. 189-212.

<sup>7</sup> J. Wilpert, *S. Maria Antiqua*, in «L'Arte», 13 (1910), pp. 1-20, 81-107, in particolare p. 96; Id., *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2,1, Freiburg 1916, pp. 701-702.

<sup>8</sup> Cfr. Gianandrea, *The Fresco with the Three Mothers*, p. 335.

riconoscibile se non fosse accompagnata dall'iscrizione che corre in verticale ai due lati della testa: "O ΑΓΙΟC" "ΝΙΚΟΛΑΟC" (fig. V.1.4)<sup>9</sup>.

La parete della navata destra doveva in origine articolarsi (analogamente a quella appena descritta, assai meglio conservata, sul lato opposto) su tre registri con una serie di riquadri di carattere narrativo, con un ciclo dedicato alla vita della Vergine (fig. V.1.5)<sup>10</sup>. Come nella parete opposta, le iscrizioni, frammentarie, sono in latino<sup>11</sup>. Nel registro più basso si apre una nicchia che ospita la c.d. rappresentazione delle Tre Madri, la *Theotokos*, sant'Anna che tiene in braccio la Vergine e sant'Elisabetta con il Battista (fig.V.1.6)<sup>12</sup>.

Al limite tra lo spazio della navata laterale e il vestibolo e in corrispondenza della transenna in questo punto (fig.V.1.7), rimane a mezza altezza un frammento di intonaco dipinto: tre figure affiancate a mezzo busto si affacciano da un'apertura alla sommità di un edificio alto e stretto, di cui si conservano più né la parte sommitale né il proseguimento in basso (fig. V.1.8). L'apertura è circondata da una cornice bianca e l'edificio è rivestito esternamente da blocchetti di pietra squadrati giallo pallido. Le tre figure sono del tutto simili tra loro, frontali, con volti giovanili, con grandi occhi fissi dinanzi a sé; il contorno delle teste non è chiaramente conservato; si intravede, soprattutto nelle due figure al centro e a destra, una linea di colore rosso che corre intorno al perimetro del capo, intorno al collo e su parte delle spalle. A destra dell'edificio rimane un segmento di iscrizione in lettere capitali latine bianche su fondo blu, mutila della parte iniziale, che è stata letta alternativamente "[...]COEA"<sup>13</sup> o "[...]COLA"<sup>14</sup>, interrotta in basso da una sezione di pittura rossa, che forse può essere interpretata come un indicatore che ci troviamo davanti alla parte finale dell'iscrizione.

La rappresentazione di questa sorta di torre coincide con un'immagine convenzionale di prigionie e come tale era stata già interpretata dai primi osservatori del frammento. Gordon McNeil Rushford suggeriva dubitativamente che qui fosse rappresentata l'immagine biblica dei tre ebrei

---

<sup>9</sup> I santi sono, a partire da quello più vicino a Cristo: Giovanni Crisostomo, Gregorio di Nazianzo, Basilio, Pietro di Alessandria, Cirillo, Epifanio, Atanasio, Nicola e infine Erasmo. Della schiera san Nicola sembra l'unico a sostenere il volume con una leggera inclinazione, mentre tutti gli altri santi, anche sul lato opposto sono perfettamente verticali.

<sup>10</sup> Gianandrea, *The fresco with the Three Mothers*, pp. 335, 338-339.

<sup>11</sup> Si veda: G. Rushford, *The Church of Santa Maria Antiqua in Rome*, in «Papers of the British School at Rome», 1 (1902), pp. 1-123, in particolare p. 81; Tea, *S. Maria Antiqua*, pp. 279-280.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 340-341. Si veda in particolare per la lettura dell'affresco nel contesto dei rapporti tra Roma e Bisanzio, anche come chiave per una conferma della datazione al tempo di Paolo I: Gianandrea, *The fresco with the Three Mothers*, pp. 349-352.

<sup>13</sup> E. Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua a Roma*, Milano 1937, p. 279.

<sup>14</sup> *Infra*.

nella fornace<sup>15</sup>. Joseph Wilpert, descrivendo una “finestra di prigione a cancellata”, identificava nei tre personaggi tre figure femminili, suggerendo che si trattasse della rappresentazione di tre martiri<sup>16</sup>.

Fu Wladimir de Grüneisen a proporre che questo frammento della navata destra potesse identificarsi con l'episodio nicolaiano della dote alle tre giovani fanciulle (*Praxis de tribus filiabus*)<sup>17</sup>. Lo studioso decifrava l'iscrizione laterae frammentaria leggendo le lettere “OLA” e descriveva tre donne, di cui quella centrale più alta, affacciate da una prigione<sup>18</sup>. Infine, confrontando le ipotesi fino a quel momento avanzate, Eva Tea riteneva che l'immagine enigmatica poteva essere letta sulla base delle fonti figurative orientali della Pentecoste<sup>19</sup>. Tea approfondiva inoltre la dubitativa lettura di Gordon Rushforth sull'identificazione delle tre figure con l'episodio dei Tre ebrei nella fornace, sottolineando la determinante assenza dell'angelo<sup>20</sup>, mentre non si esprimeva in merito all'ipotesi nicolaiana, che riportava riferendosi all'episodio dei Tre generali in prigione della *Praxis de Stratelatis*, senza però dare ragione della di fatto nuova (seppure inconsapevole) proposta di identificazione.

Il minuto frammento mostra caratteri stilistici piuttosto chiaramente identificabili: i grandi occhi a mandorla delle figure sono spalancati e fissi nel delicato ovale del volto, appena mosso nella sua ieratica frontalità da una leggera ombra in basso, elementi comuni ai dipinti della nicchia con le tre madri, nonché alla teoria di santi della parete opposta, che come è già stato sottolineato, può essere ritenuto un indicatore di un'esecuzione a breve distanza cronologica<sup>21</sup>. Come suggerito da Manuela Gianandrea, a differenza della parete della navata sinistra, qui il ciclo mariano doveva interrompersi, per ospitare verso est un ciclo di scene narrative “extra-bibliche” di tema agiografico (martiriale?). Questa configurazione appare plausibile in base ai confronti rintracciati dalla studiosa nel panorama romano più o meno contemporaneo, in particolare nei cicli di S. Sebastiano al Palatino e del Tempio della Fortuna Virile<sup>22</sup>.

---

<sup>15</sup> Rushford, *The Church of Santa Maria Antiqua*, p. 82

<sup>16</sup> Wilpert, *Sancta Maria Antiqua*, pp. 97-98.

<sup>17</sup> Cfr. W. De Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Roma 1911, pp. 490, 543; ivi, *Album Epigraphique*, VII, nr. 14.

<sup>18</sup> ivi, p. 105.

<sup>19</sup> Tra i richiami iconografici, l'affresco della Gerusalemme Celeste di S. Pietro a Monte Civitate con immagini maschili che si affacciano da edifici turrati che circondano tutt'intorno all'immagine di Cristo in Maestà sul globo: Tea, *La basilica di Santa Maria*, p. 178, p. 282.

<sup>20</sup> Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua*, p. 178.

<sup>21</sup> Gianandrea, *The Fresco with the Three Mothers*, p. 352.

<sup>22</sup> Ivi, p. 345. In riferimento ai cicli “misti” con immagini narrative agiografiche accostate a cicli mariani menzionati dalla studiosa: J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune*

Il problema maggiore che la testimonianza di S. Maria Antiqua pone deriva dalla sua drammatica frammentarietà e dal suo isolamento, non solo fisico, essendo il brano sospeso in una vasta porzione della parete, ma soprattutto nei confronti del panorama delle rappresentazioni narrative di san Nicola fin qui note, per le quali (lo ricordiamo) non esistono attestazioni nelle immagini dell'XI secolo e nei testi prima nel IX: un isolamento che rende il terreno della riflessione piuttosto scivoloso.

La fazione "nicolaiana" della critica in sostanza ha aperto contemporaneamente due strade sull'identificazione delle tre figure (e quindi dell'episodio nicolaiano) sebbene solo la prima abbia di fatto trovato un seguito: le tre fanciulle o i tre generali in prigione. Si pone quindi immediatamente la questione della plausibilità della decifrazione, sintetizzata in modo esaustivo da Manuela Gianandrea<sup>23</sup>. Nessun dubbio può sorgere circa la conoscenza in ambito romano alla metà dell'VIII secolo del miracolo della *Praxis de Stratelatis*, di cui esisteva una traduzione latina alla metà del secolo precedente. Per la *Praxis de Tribus Filiabus* già Gustav Anrich aveva suggerito si trattasse di un miracolo molto antico, forse databile anche questo al VI o al VII secolo, sebbene finora non noto in forma scritta prima della sua inclusione nella *Vita* di Michele Archimandrita, non oltre il principio del IX secolo<sup>24</sup>. Come già abbiamo sottolineato, l'autore della più antica vita del santo aveva raccolto materiale che già circolava in forma non sistematica e dunque non sembra troppo rischioso affermare che il miracolo poteva essere già noto nell'Occidente ellenizzato e nella Roma bizantina.

L'iscrizione che corre frammentaria sul lato destro è piuttosto ridotta nelle dimensioni – a confronto per esempio con le iscrizioni che accompagnano i santi nel registro inferiore della parete opposta – ed è plausibile quindi che, piuttosto che una seconda figura iconica di san Nicola, l'iscrizione ne accompagnasse la figura in movimento, configurando, più che un ritratto allargato, una vera e propria scena narrativa.

Il fatto che le tre figure appaiano della stessa età e sbarbate non permette di escludere in via definitiva che facciano riferimento alla rappresentazione dei tre generali della *Praxis de*

---

*Virile à Rome*, Bruxelles 1959 (Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 6); M. Trimarchi, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel Tempio della "Fortuna Virile"*, in «Studi medievali», 3.Ser, 19 (1978), pp. 653-679; L. Marchiori, *Medieval wall painting in the church of Santa Maria in Pallara, Rome: the use of objective dating criteria*, in «Papers of the British School at Rome», 77 (2009), pp. 225-255; G. Pollio, *Il perduto ciclo pittorico di San Zotico a Santa Maria in Pallara testimonianza figurativa di un perduto testo agiografico?*, in *Roma e il suo territorio nel Medioevo*, a cura di C. Carbonetti, S. Lucà, M. Signorini, Spoleto 2015 (Studi e ricerche, 6), pp. 499-514.

<sup>23</sup> Gianandrea, *The Fresco with the Three Mothers*, pp. 343-345.

<sup>24</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 420-421.



*Stratelatis*; sebbene questi siano più di frequente rappresentati di tre età (uno giovane, l'altro maturo e il terzo anziano)<sup>25</sup>, tuttavia in un caso, quello del ciclo nella chiesa della Vergine di Donja Kamenica in Serbia (inizio del Trecento) i tre sono giovani, imberbi e con i capelli castani che scendono sulle spalle (fig.V.1.9)<sup>26</sup>. Nell'ipotesi dei tre generali, che trova maggiore terreno sulla certezza della notorietà della fonte, nonché nella presenza dell'elemento architettonico della torre, san Nicola avrebbe potuto essere rappresentato sulla destra in una delle apparizioni in sogno all'imperatore Costantino o al prefetto Ablavio. Una simile concertazione compositiva, con l'unione dei tre episodi troverebbe qui la sua unica attestazione iconografica, senza seguito nei secoli successivi<sup>27</sup>.

Seguendo la seconda ipotesi se qui si fosse trovata rappresentata la carità del santo nei confronti del padre caduto in rovina, le tre figure dai morbidi e giovanili lineamenti avrebbero intorno al viso forse un velo a coprirne i capelli. Anche in questo caso Nicola avrebbe potuto trovarsi nella stessa porzione destra, intento a calare dall'alto un sacchetto con l'oro al padre, steso o semidisteso in basso: insieme compositivo che si trova con discreta frequenza nella pittura italiana<sup>28</sup>. Per quanto riguarda la collocazione del frammento sulla parete è da notare che questo è posto quasi alla stessa altezza dell'immagine iconica del santo sulla parete opposta, a sinistra. Inoltre, in entrambe le ipotesi di identificazione del miracolo (entrambi raccontano di un intervento notturno e durante il sonno) si potrebbe leggere una relazione tra il contenuto narrativo<sup>29</sup>, la posizione del dipinto all'interno della chiesa e la destinazione funzionale degli spazi. Proprio su questo lato, infatti, la navata prosegue con la cappella dei santi *Anargyroi*, dove parte della critica ha voluto riconoscere un luogo in cui si praticavano i rituali di *incubatio* terapeutica<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 110-114.

<sup>26</sup> Cfr. Ivi, p. 43, nr. 24.

<sup>27</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 109-122.

<sup>28</sup> Una suddivisione in due registri con le fanciulle in alto e il padre in basso si trova nella chiesa di S. Margherita a Casalrotto (V.4.1), nell'icona agiografica di san Nicola da Bisceglie (V.4.3), e in altre icone agiografiche pugliesi, mentre in altri casi i registri sono invertiti (V.4.8).

<sup>29</sup> Si vedano le considerazioni avanzate in: Cap. II.1.1-2.

<sup>30</sup> Già: Tea, *La basilica di Santa Maria*, pp. 48-54; J. Osborne, *The Atrium of Santa Maria Antiqua, Rome. An History in Art*, in «Papers of the British School at Rome», 55 (1987), pp. 186-223, in particolare p. 207; D. Knipp, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua*, in «Dumbarton Oaks Papers», 56 (1989), pp. 148-174. Si veda anche la discussione in: F. Graf, *Dangerous Dreaming: The Christian Transformation of Dream Incubation*, in «the Journal Archiv für Religionsgeschichte», 15 (2014), 1, pp. 117-142, in particolare pp. 132-133.

Sempre alla metà dell'VIII secolo, il culto di san Nicola a Roma è testimoniato anche nella diaconia di S. Angelo *in foro piscatoris* al Portico d'Ottavia<sup>31</sup>. Nel catalogo di reliquie custodite nella chiesa, ricordata ancora con la dedicazione a san Paolo, redatto in forma di iscrizione murata, appare dopo gli Arcangeli, i dodici apostoli, Giovanni Battista, san Silvestro e san Donato appare in nome di san Nicola<sup>32</sup>, in una posizione di tutto rispetto all'interno della lunga lista.

Il ricordo del nostro santo a S. Angelo in Pescheria potrebbe non essere una coincidenza, considerando che tale elenco venne redatto in corrispondenza della fondazione (o rifondazione) della chiesa da parte del *primicerius* Teodoto al tempo di un papa Stefano, con ogni probabilità Stefano II (752-757)<sup>33</sup>. L'anno indicato nell'iscrizione sarebbe dunque il 755 e il *primicerius* Teodoto è lo stesso personaggio che fu già attivo committente a S. Maria Antiqua. Se la lapide riconduce a costui la riedificazione dell'edificio è al papa che si deve attribuire la concessione di questo prezioso corredo di reliquie<sup>34</sup>. Come è noto, Stefano II non solo era il predecessore di Paolo I, ma era soprattutto suo fratello e l'attività di committenza dei due papi e le relative dediche spesso si confondono. Non escludo che in comune potessero aver avuto un interesse verso san Nicola, già forse quale figura di mediatore tra gli ambienti di cultura greca e latina.

---

<sup>31</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 9; Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, p. 91; Cfr. anche G. Pollio, *Il culto e l'iconografia di san Nicola a Roma*, in *San Nicola splendori d'arte*, pp. 137-144, in particolare p. 137.

<sup>32</sup> L'elenco si conclude con il ricordo della dedicazione: "EST ENIM DEDICATIO ECCLESIE ISTIVS/ AD NOMEN BEATI PAULI APOSTOLI CALENDAS/ IUVIAS PER IDICTIONE OCTABA ANNO AB INITIO MUNDI SEX MILIA DUECENTOS SEXAGINTA TRES/ TEMPORIBUS DOMNI STEPHANI IUNIORIS PPAE/ THEODOTHUS HOLIM DUX NUNC PRIMICERIUS SANCTAE SEDIS/ APOSTOLICAE ET PATER VIVS BENERABILIS DIACONIAE A SOLO/ EDIFICAVIT PRO INTERCESSIONEM ANIME SVVAE/ ET REMEDIUM OMNIUM PECCATORUM". Edita per la prima volta in: F.M. Torrigio, *Le sacre Grotte Vaticane* (1618), Città del Vaticano 1635, pp. 540-541; si veda anche: M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo VI al secolo XIX*, Roma 1891, p. 561. La proposta di datazione è stata precisata, a partire dalla scoperta della cripta, da Francesco Tongiorgi, la cui relazione venne edita in: F. Grossi Gondi, *La "cripta confessionis" del secolo VIII nella chiesa di S. Angelo in Pescheria*, in «La Civiltà Cattolica», 1920, pp. 524-532. Segue l'imprescindibile studio di: R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae*, 1, Città del Vaticano 1937, pp. 66-76. Fondamentale il quadro della storia degli studi sulla chiesa, cui rimando per completezza e chiarezza presente in: L. Pugliesi, *Alcune osservazioni sulle fasi più antiche di S. Angelo in Pescheria*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 84 (2008), pp. 377-414.

<sup>33</sup> L'unica voce discorde su questo punto, con proposta di svincolare l'iscrizione dalla chiesa di S. Angelo è quella di: I. Lori Sanfilippo, *Un "luoco famoso" nel Medioevo, una chiesa oggi poco nota. Notizie extravaganti su S. Angelo in Pescheria (VI-XX secolo)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 17 (1994), pp. 231-238; cfr. Pugliesi, *Alcune osservazioni*, p. 384.

<sup>34</sup> L'iscrizione è tutt'oggi murata in controfacciata e la chiesa vi è indicata con dedicazione a san Paolo, elemento che ha spinto ad ipotizzare che a Teodoto si debba la sua riedificazione, considerando che già pochi anni l'edificio cambia titolazione con quella a noi nota: M. Ragozzino, *Speranze escatologiche affidate al Sant'Angelo nella Roma medievale*, in *Topos e Progetto: la risignificazione*, Roma 2001, pp. 59-80. cfr. Pugliesi, *Alcune osservazioni*, p. 392.



Fig. V.1.1. Roma, Foro Romano, veduta dell'area di S. Maria Antiqua.



Fig. V.1.2 Disegno acquerellato di dell'abside di S. Maria Antiqua, decorazione del tempo di Paolo I (757-767) (Wilpert., Tabanelli 1916).



Fig. V.1.3. Disegno acquerellato della parete della navata sinistra di S. Maria Antiqua (Wilpert, Tabanelli 1916).



Fig. V.1.4. Roma, S. Maria Antiqua, navata sinistra, teoria di santi, particolare, san Nicola.



Fig.V.1.5. Disegno Acquerellato della metà occidentale della parete della navata destra di S. Maria Antiqua al tempo di Paolo I (Wilpert, Tabanelli 1916).



Fig.V.1.6. Roma, S. Maria Antiqua, navata destra, nicchia, Tre madri.



Fig. V.1.7. Disegno Acquerellato della parete della navata destra di S. Maria Antiqua al tempo di Paolo I (Wilpert 1916). In rosso evidenziato il brano in esame.



Fig. V.1.8. Roma, S. Maria Antiqua, navata destra (Gianandrea 2021).



Fig. V.1.9. Donja Kamenica (Serbia), chiesa della Vergine, torre nord del nartece, tre generali in prigione.

## V.2. XI secolo

### V.2.1. S. Gabriele ad Airola (Campania)

La riscoperta del ciclo pittorico altomedievale di S. Gabriele di ad Airola si deve a Simone Piazza, che ha studiato e inquadrato dal punto di vista storico-artistico, recuperandone la conoscenza, rimasta fino ad anni recenti nascosta tra le pieghe di pubblicazioni esclusivamente locali<sup>35</sup>.

La città longobarda di Airola sorgeva su una delle colline che cingono tutt'intorno la Valle Caudina<sup>36</sup>, lungo la quale passava la via Appia collegando Roma a Benevento<sup>37</sup>. A partire dal Cinquecento fino ad oggi, l'abitato si è progressivamente spostato verso il piano, ma in origine doveva organizzarsi intorno al castello sulla sommità, in corrispondenza dell'odierno sito del Monastero di S. Gabriele, da cui pure si gode il panorama della piana e del Massiccio del Taburno. Testimonianze della città si riscontrano nei documenti a partire dalla fine del X secolo e la fortezza, oggi ridotta a ruderi, si vuole costruita da Rainulfo I Drengot e più volte riedificata nel Basso Medioevo<sup>38</sup>.

La chiesa odierna e il nucleo più antico dell'annesso monastero di S. Gabriele risalgono alla metà del Settecento, edificati su progetto dell'architetto napoletano Martino Buonocore (fig. V.2.1.1)<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> S. Piazza, *Pittura "beneventana"?*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 18-22 settembre 2007), a cura di A. Quintavalle, Milano 2008, pp. 367-384; Id., *Un unicum fra Oriente e Occidente: l'immagine della trasfigurazione in San Gabriele ad Airola, Benevento*, in «Convivium. Exchanges and interactions» 2 (2015) p. 88-101; anche Id., *La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina: un riesame della questione*, in *L'heritage byzantin en Italie (VIIIe - XIIe siècle)* 3, pp. 107-122; da ultimo: Id., *Airola (BN). Chiesa monastica di S. Gabriele*, in H. Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, a cura di G. Bertelli, M. Mignozzi, Bari 2021 (Marenostrium, 5), pp. 222-224; figg. p. 470.

<sup>36</sup> La tradizione ha ricondotto le origini del nome, già attestate in un documento del 997, al suo proprietario il duca Airoaldo: A. Meomartini, *I comuni della provincia di Benevento. Storia – cronaca – illustrazioni*, Benevento 1970 (Studi e documenti di Storia del Sannio, I), pp. 2-3, 5.

<sup>37</sup> La via Appia che fu l'asse di espansione longobardo in sud-Italia in realtà nel corso del Medioevo non fu poi la preferita per i collegamenti verso Roma, sorpassata nell'uso dalla via Latina: cfr. M. Rotili, *Benevento, itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 293-309, in particolare pp. 301-302.

<sup>38</sup> Si legge nel Codice diplomatico Cavense per l'anno 997: "Iohannes et Iaquintus germani filii Grimoaldi, et Cicerus filius Amati, fratesco (li? n?) sobrini, consensientibus uxoribus suis, post divisionem iam factam bonorum, in loco Airola in finibus Militiani, cum Maione abbatte ecclesiae S. Maximi, eidem ecclesiae suam portionem offerunt": in *Codex diplomaticus Cavensis nunc primum in lucem editus curantibus nunc primum in lucem editus*, a cura di M. Morcaldi, M. Schiani, S. De Stefano, Napoli 1876, vol. 3, pp. X-XI. Cfr. V. Glejeses, *Castelli in Campania*, Napoli 1973, pp. 73-74; V. Napolitano, *I castelli della Valle Caudina: Airola, Cervinara, Montesarchio, San Martino*, Benevento 1989. Per un quadro dell'incastellamento nella zona si veda in particolare: L. Cielo, *Insedimento e incastellamento nell'area di S. Agata dei Goti*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 118 (2006), 1, pp. 37-58.

<sup>39</sup> G. Rago, *Il complesso di San Gabriele Arcangelo di Airola nel repertorio di Martino Buonocore*, in «Palladio», 38 (2006), pp. 51-70.

Si tratta però già di una seconda chiesa, che sostituì quella eretta dalle fondamenta intorno al 1608, dalla comunità appena insediata dei monaci Olivietani<sup>40</sup>. Nel 1545 l'abate commendatario del monastero, il nobile napoletano Francesco della Gatta, riuscì ad ottenere che il sito fosse affidato alla congregazione che vi sarebbe rimasta dal 1558 quasi fino alle soglie dell'Ottocento. La comunità lasciò il monastero a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi ordinate dal governo napoleonico (1807) e solo nel 1842 subentrarono i monaci Verginiani, anche questi costretti ad abbandonare il sito dopo le nuove soppressioni dell'Italia unita<sup>41</sup>. Il complesso venne quindi acquistato da privati, la famiglia Montella, e da questa venduto ai padri Passionisti che ancora oggi vi risiedono, sebbene in numero ormai ridotto<sup>42</sup>.

Pochi anni dopo la prima riedificazione, nel 1623, Secondo Lancillotti (1585-1643), abate perugino dell'ordine, dava alle stampe l'opera *Historiae Olivietanae*, puntuale disamina storica dei monasteri della congregazione, tra cui il nostro<sup>43</sup>. Premessa la storia dell'arrivo della congregazione, l'autore narra le origini leggendarie della fondazione della prima chiesa, trascrivendo una fonte manoscritta da lui individuata, firmata e datata "Ego frater Gabriel Rebusa Abbas [...] MCCI"<sup>44</sup>. Questo edificio dedicato a san Gabriele Arcangelo e alla Vergine Maria, fu costruito come un ex-voto da parte della popolazione di Airola, che, grazie all'intervento dell'arcangelo, era scampata nell'anno 960 dagli *inimici Christi*<sup>45</sup>, presumibilmente i Saraceni<sup>46</sup>. La chiesa venne quindi consacrata dieci anni dopo dal primo arcivescovo di Benevento, Landolfo. Così ci informa il Lancillotti, restituendo il contenuto di uno *scripto longobardo* che accompagnava le reliquie di san Bartolomeo Apostolo nella loro custodia monumentale (una colonna proveniente dall'antica chiesa), donate dal vescovo al momento della fondazione<sup>47</sup>.

A questa prima chiesa si sarebbe affiancato poco dopo il monastero voluto dal conte Rainulfo e da sua moglie, come ricordato nella bolla papale di Pasquale II del 1108, edita dallo stesso

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>41</sup> Dopo l'insediamento dei Verginiani Giuseppe Montella informa che i locali in basso dove era l'antica chiesa e da dove proveniva la colonna con il corpo di san Bartolomeo, erano adibiti a foresteria: G. Montella, *Cenno storico e topografico dell'antica e moderna Airola sita nella Valle Caudina*, Airola 1848, pp. 48-55 (sul monastero).

<sup>42</sup> Ibid.; Sulle vicende di epoca moderna anche: Piazza, *Pittura "beneventana"?*, pp. 367-384, in particolare pp. 267-368; Rago, *Il complesso di San Gabriele*, pp. 51-54.

<sup>43</sup> S. Lancillotti, *Historiae Olivietanae*, voll. 2, Venetiis 1623.

<sup>44</sup> Lancillotti, *Historiae Olivietanae*, II, pp. 345-348, in particolare p. 347.

<sup>45</sup> Ivi, p. 346; cfr. Kehr, *Italia Pontificia*, IX: *Samnium – Apulia – Lucania*, p. 124.

<sup>46</sup> Discorda Giuseppe Montella, che riteneva improbabile l'arrivo dei Saraceni nella valle a questa altezza cronologica, essendo loro già stati scacciati nel 915: G. Montella, *Cenno storico e topografico dell'antica e moderna Airola sita nella Valle Caudina*, Airola 1848, p. 51.

<sup>47</sup> Lancillotti, *Historiae Olivietanae*, p. 346. La colonna sarebbe poi stata traslata dalla chiesa inferiore alla chiesa seicentesca e si trova oggi nella terza, alla destra dell'ingresso entrando in chiesa.



Lancellotti<sup>48</sup>. La bolla conferma all'abate Agano del monastero benedettino di S. Gabriele alcune chiese nella città di Airola, tra cui i Ss. Nicola e Lorenzo e la chiesa di S. Vito e notevoli possedimenti. All'abate Agano, poi beato, si deve l'intercessione presso l'arcangelo Gabriele, che apparve per la seconda volta salvando la città di Airola dalla peste nell'anno 1100. Anche in questo caso Lancellotti trascrive una fonte antica firmata e datata, come riportata per intero da Giuseppe Montella nel suo *Cenno storico: "Ego frater Guglielmus Carazolus de Baucio de Napoli anno 1199"*<sup>49</sup>. Da una bolla di Innocenzo II (1130-1143) datata all'anno 1135 apprendiamo che il monastero, descritto come *in oppido constitutum*, era alle dipendenze della diocesi di Sant'Agata dei Goti<sup>50</sup>.

Nonostante la difficoltà di lettura della struttura architettonica dovuta alle sostruzioni di epoca moderna, Simone Piazza ha avanzato una proposta di ricostruzione dell'icnografia della chiesa altomedievale (fig.V.2.1.2). L'edificio di impianto basilicale terminava in un'abside maggiore e due absidi minori semicirculari orientate; un ingresso si trovava sul lato ovest e un altro ingresso in corrispondenza dell'abside laterale sinistra, dove venne in seguito aperto il lungo corridoio di servizio del monastero che costituisce l'ingresso attuale. Entrando oggi nell'ambiente, sono visibili in realtà solo due delle absidi, quella sinistra e quella centrale, e parte dello spazio della navata centrale, mentre l'abside di destra è resa inaccessibile da una delle sostruzioni moderne del convento<sup>51</sup>. La decorazione pittorica dell'abside centrale è fortemente compromessa dalle infiltrazioni idriche e mutilata da una grossa lacuna al centro. In basso doveva trovarsi un velario, oggi scomparso e coperto dall'innalzamento del piano di calpestio. Più in alto è un registro con *rotae* annodate su sfondo arancio, dove dovevano trovarsi figure a mezzo busto di santi<sup>52</sup>. Nella conca sono visibili delle figure, le cui teste sono state asportate<sup>53</sup>, rispettivamente tre a sinistra e

---

<sup>48</sup> Lancellotti, *Historiae Olivietanae*, p. 346.

<sup>49</sup> Ibid; Montella, *Cenno storico e topografico*, p. 50.

<sup>50</sup> Kehr, *Italia Pontificia*, p. 121; cfr. Piazza, *Un unicum tra Oriente e Occidente*, p. 18 ; Id., *Airola (BN)*, p. 222.

<sup>51</sup> L'accesso è possibile unicamente da una botola a cui si accede dal giardino del convento, non mi è stato possibile nel corso del mio sopralluogo entrare.

<sup>52</sup> Possibile confronto è la chiesa di Sant'Aniello a Quindici dove però i clipei sono di dimensioni minori per un numero totale di sette e qualcosa di simile doveva apparire anche nella chiesa di S. Benedetto di Capua: cfr. M.R. Marchionibus, *Quindici (AV). Chiesa di Sant'Aniello*, in II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 313-319; figg. 11-15, p. 494; U. Schulte-Umberg, *Capua (CE), Chiesa di San Benedetto*, in *ivi*, pp. 142-143; fig. 1, p. 454.

<sup>53</sup> Nonostante le lacune possano sembrare di forma irregolare causa del dissesto generale della muratura, in alto se ne conservano i profili perfettamente semicirculari e lo spessore di muratura mancante è sospetto. Non è da escludere che le teste mancanti non fossero originariamente dipinte su muro, ma realizzate in altro materiale (su tavola), forse in questo caso fissate attraverso grappe metalliche (come sembrerebbe potersi dedurre dai segni degli angoli delle lacune). Sulla questione dell'inserimento di teste di altro materiale si veda la discussione in: cfr. V.3.6.

tre a destra di una figura centrale, di cui rimane solamente il profilo di un cuscino rosso sul quale essa doveva sedere (fig.V.2.1.3). Le due figure ai lati del trono sono più alte di statura e indossano un *loros* incrociato sul petto, elemento che permette di concordare con l'ipotesi di riconoscervi di due arcangeli ai lati della Vergine, seppure in assenza delle ali. Le quattro figure rimanenti rimangono di difficile identificazione a causa dello stato conservativo e dell'assenza di attributi, ad esclusione del primo a sinistra, forse un santo medico<sup>54</sup>. Si conserva pure parzialmente il bordo decorativo interno dell'abside (una fascia a meandro che si diparte da due cantari) e quello esterno sull'arco trionfale, sebbene difficilmente visibile a causa delle murature moderne (fig. V.2.1.4). Nella parete sinistra dell'abside è reimpiegato in modo del tutto arbitrario un capitello longobardo con scanalature, databile intorno al X secolo (fig. V.2.1.5)<sup>55</sup>.

L'abside minore destra, anche perché meno accessibile conserva in misura assai più significativa e valutabile sotto un profilo dello stile la sua decorazione pittorica; nella conca è una rara iconografia della Trasfigurazione (fig.V.2.1.6). Cristo al centro è stante di una mandorla circolare con doppio bordo rosso e bianco e, dal suo corpo si dipartono raggi argentei (grigio-blu); in alto e in asse con la figura si affaccia la mano di Dio da un ventaglio policromo<sup>56</sup>. Affiancano in alto la figura di Cristo, i profeti Mosè ed Elia e in basso sono le consuete figure di Pietro e Giacomo Maggiore, cui si doveva unire anche Giovanni, la cui figura è perduta. L'iconografia è stata a ragione ricondotta a modelli orientali e la sua rarità ad Airola consiste, oltre che nel posizionamento all'interno dell'abside, alla presenza tra gli apostoli di tre edifici o meglio tende che alludono, secondo quanto ricostruito da Simone Piazza, ai luoghi di culto edificati sul monte Tabor<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. Piazza, *Airola (BN)*, p. 223 con bibliografia precedente. Più in alto forse la sommità della conca terminava in una decorazione policroma a spicchi, piuttosto diffusa nelle absidi in Campania e in Italia meridionale tra X e XII secolo. Si vedano a titolo di esempio: l'abside della grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano, la chiesa di S. Maria de' Carpinelli a Pernosano di Pago del Vallo del Lauro, la grotta di S. Michele a Gualana (Fasani, Sessa Aurunca (CE)).

<sup>55</sup> Piazza, *Airola (BN)*, p. 223.

<sup>56</sup> Si vedano i confronti avanzati sopra; Piazza, *Pittura "beneventana"?*, p. 375.

<sup>57</sup> Id., *Un unicum tra Oriente e Occidente*, pp. 16-29. Sebbene come sottolineato da Piazza l'iconografia ad Airola presenti numerosi punti di originalità è necessario ricordare che il soggetto non era affatto estraneo all'ambiente campano. La Trasfigurazione si trova nell'abside di S. Restituta, l'antica cattedrale di Napoli e Giovanni Diacono afferma che lo stesso tema era già rappresentato al tempo di Giovanni II (VI secolo): cfr. Ivi, p. 23; anche: A. Cuccaro, *Basilicam in Civitatem Neapolis: la vicenda architettonica della cattedrale paleocristiana nel contesto topografico dell'insula episcopalis*, in *La basilica di S. Restituta*, pp.17-75, in particolare p. 57. In provincia di Avellino al principio del X secolo la Trasfigurazione compare anche nella decorazione dell'abside di S. Maria a Pernosano: Piazza, *Un unicum tra Oriente e Occidente*, p. 23. Sulla chiesa e sulla decorazione pittorica anche: G. Mollo, A. Solipietro, *Un pregevole esempio di architettura altomedievale nella Valle di Lauro (Avellino): la chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano. Indagine preliminare*, in *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa, 29-31 maggio 1997), a cura di S. Gelichi, Firenze 1997, pp. 322-327; oggi anche: M.R. Marchionibus, *Pago del Vallo di Lauro (AV), chiesa*

L'abside di sinistra, visibile solo per metà a causa dell'innestarsi in questo punto di un muro di sostruzione, conserva appena l'originaria decorazione: la pittura appare slavata e quasi del tutto perduta a causa delle infiltrazioni d'acqua (fig. V.2.1.7). Al centro è un altare in muratura, forse coevo al più antico edificio. Nel registro più basso dell'abside si conserva un velario piuttosto raffinato, il cui tessuto appeso ricade in ampie pieghe ed è ombreggiato con l'uso di pittura azzurra. Più in alto nella conca si vedono due figure nimbate, la centrale di dimensioni maggiori, frontale e stante e la laterale leggermente rivolta di tre quarti. Quest'ultima veste un mantello di pelle annodato sul petto, ma la sua identificazione rimane dubbia a fronte della quasi totale perdita del volto<sup>58</sup>. Nell'arco absidale si conservano un bordo decorato a meandri e un clipeo, in cui si doveva trovare la *Dextera Dei*, oggi illeggibile (fig. V.2.1.8)<sup>59</sup>. La decorazione prosegue nella volta a botte e nella parete sinistra. Nella sezione sinistra della volta rimane solamente traccia dei piedi scalzi di almeno una coppia di figure stanti rivolte verso sinistra, con tuniche bianche e mantelli rossi, al di sopra di un lussuoso pavimento dorato con pietre a cabochon e perline (fig. V.2.1.9)<sup>60</sup>. Sulla parte opposta della volta, al di sopra dell'arco che collegava (e collega tutt'ora) questo ambiente con la navata laterale, rimane un'altra sezione della decorazione (fig. V.2.1.10). Un uomo, in sella ad un cavallo rosso al galoppo, incede e colpisce con una lancia la figura di un serpente o meglio di un drago senza ali. A questa scena, incorniciata da un bordo rosso, si affianca una figura stante non identificata<sup>61</sup>. Per l'iconografia sauroctona e per il colore del cavallo, Simone Piazza ritiene che sia qui da riconoscere un san Teodoro Tiro piuttosto che un san Giorgio<sup>62</sup>.

---

di Santa Maria Assunta de' Carpinelli, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 297-308.

<sup>58</sup> Id., *Airola (BN)*, p.223. Piazza ha identificato la mantella con la veste di pelli del Battista, suggerendo che in origine nell'abside si potesse trovare una *Deesis*. Se l'ipotesi del Battista risultasse corretta, sembrerebbe più opportuno valutare anche la possibilità di una composizione con Cristo al centro affiancato dai due san Giovanni, Battista ed Evangelista, perché raramente il primo si trova alla destra di Cristo (con scambio di posizione rispetto alla Vergine). Confronti nel territorio si trovano nella cripta della chiesa di S. Maria de Olearia a Capo d'Orso (Maiori, SA) e nella chiesa di S. Michele ad Olevano sul Tusciano. In realtà che l'unica figura rimasta ritragga il Battista è dubbio perché dal poco che ancora visibile il santo aveva capelli e barba corti (oggi?) di colore bianco (cfr. V.3.1.).

<sup>59</sup> Id., *Pittura "beneventana"?*, p. 369; Id., *Airola (BN)*, p. 222.

<sup>60</sup> Sebbene il frammento sia limitato, sembra si possa mettere in dubbio la proposta identificativa con una scena di Pentecoste con gli apostoli seduti come suggerita da Simone Piazza; forse piuttosto doveva essere rappresentata una visione paradisiaca o apocalittica con le figure dei giusti.

<sup>61</sup> Piazza identifica vi riconosce un santo martire per la presenza di una croce astile, che però non sono riuscita a rintracciare.

<sup>62</sup> Piazza, *Pittura "beneventana"?*, pp. 375-376. Dal punto di vista della tradizione iconografica l'episodio di san Teodoro che uccide il drago precede quello di san Giorgio che solo a partire dall'XI secolo è rappresentato mentre lotta con il drago piuttosto che con un uomo: cfr. S. Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden-London 2011, in particolare: Chap.VI, p. 108. Sull'iconografia del santo si veda anche: C. Walter, *Theodore archetype of the warrior saint*, in «Revue des études byzantines»,

Nella parete alla sinistra dell'abside troviamo un pannello nicolaiano che illustra l'episodio del salvataggio dalla decapitazione dei tre concittadini di Myra innocenti, tratto dalla *Praxis de Stratelatis* (fig. V.2.1.11)<sup>63</sup>. Al centro di quanto rimane della scena è la figura, molto slavata, del boia, con la testa piegata verso il basso e con la spada sguainata e sollevata in alto mentre sta per compiere l'empia esecuzione. San Nicola alle sue spalle lo afferra per il braccio sinistro, quello con cui il boia tiene il fodero, e si lancia verso l'alto afferrando con la propria mano la spada<sup>64</sup>. Il volto del santo è circondato da un ampio nimbo, ha radi capelli oggi di colore bianco e barba intorno al mento, e guarda verso l'alto. Resti di pittura bluastro si conservano in corrispondenza della veste, dalla quale intorno al collo fuoriesce l'amitto. La stola vescovile, di cui solo una delle croci è ancora visibile, ricade in modo un po' incongruo sul braccio destro e su quello sinistro, forse un goffo tentativo di rendere la concitazione dell'acme drammatico dell'episodio. È chiaro che alla sinistra del boia, in basso, doveva trovarsi almeno il primo dei tre condannati posto di spalle<sup>65</sup>. Sarà interessante notare come il culto di san Nicola non sembra aver avuto una continuità nei secoli nella comunità monastica airolana<sup>66</sup>.

Nella ricostruzione dell'iconografia dell'ambiente già indicata, un dato incongruo è costituito dall'originaria posizione di un ingresso in corrispondenza della parete sinistra della navata sinistra, ovvero dove oggi insiste il corridoio-cantina di accesso. In questa prospettiva è individuata una ragione iconografica per la presenza del san Teodoro che uccide il drago come figurazione apotropaica all'ingresso nello spazio sacro (fig. V.2.1.12)<sup>67</sup>. La posizione di un'entrata in questo punto non solo non trova confronti nell'architettura sacra altomedievale del territorio, ma renderebbe anche difficile pensare alla conformazione del miracolo nicolaiano, che non avrebbe a quel punto spazio per svilupparsi oltre la superficie rimasta, senza quindi le indispensabili figure dei condannati (fig. V.2.1.13).

Le scelte iconografiche denunciano una significativa conoscenza della pittura e in generale della cultura greche; gli elementi individuati da Simone Piazza per la Trasfigurazione, la possibile

---

57 (1999), pp. 163-210; Id., *Saint Theodore and the Dragon*, in *Thought a glass brightly. Studies in art and archaeology presented to David Buckton*, ed. by C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 95-106; T. De Giorgio, *Il cavaliere che sconfisse il drago. Teodoro d'Amasea e l'origine dell'iconografia del santo cavaliere sauroctonos*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 5, 7 (2015), pp.103-118.

<sup>63</sup> Identificato già in: Piazza, *Pittura "beneventana"?*, p. 369

<sup>64</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 108.

<sup>65</sup> Gli altri potevano trovarsi ugualmente già prostrati al suo fianco o stanti in attesa, sulla base di quanto avviene nelle numerose attestazioni dell'episodio in ambito bizantino: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 107-108.

<sup>66</sup> L'unica devozione ricordata nel santuario è quella nei confronti del Beato Agano, si veda: D. Bartolini, *Viaggio da Napoli alle Forche Caudine*, Napoli 1827, p. 48.

<sup>67</sup> Piazza, *Pittura "beneventana"?*, p.376.

*Deesis* nell'abside minore sinistra, la presenza di un santo cavaliere orientale e di san Nicola con il suo miracolo più antico e celebrato nel Mediterraneo. Oltre a questa interessante sfumatura culturale in un contesto longobardo, lo studioso ha indicato la contemporaneità e l'unitarietà delle pitture superstiti, assegnate alla metà del secolo XI e non oltre il 1060, con numerosi confronti indicati nell'ambito della pittura di area beneventana<sup>68</sup>. Questa collocazione cronologica dovrebbe anche ragione della insipienza della decorazione delle novità della Montecassino di Desiderio (1058-1086)<sup>69</sup>. Per quanto riguarda la figura di Nicola sembra che il volto con le ombre a mezzaluna sotto ai grandi occhi, la bocca a cuore minuta, il naso corto e dritto, possano concordare con questa indicazione cronologica e trovino confronto con le pitture di Olevano sul Tusciano, con cui pure concordano le proporzioni monumentali ed estremamente allungate delle figure; lo sguardo del santo, però, ad Airola non appare altrettanto sbarrato e vacuo. L'artista qui si mostra particolarmente interessato all'aspetto drammatico-narrativo ed è in grado di dare al momento culminante della narrazione un movimento credibile e naturalistico: si vedano oltre al miracolo di Nicola, le figure dei due apostoli nella Trasfigurazione e soprattutto, il san Teodoro a cavallo. Sotto un profilo puramente formale proprio questo brano con il santo cavaliere, nonostante i confronti avanzati per il drago, nuovamente in riferimento ad Olevano sul Tusciano, apre qualche dubbio sulla datazione. La figura del cavallo nella solida volumetria e nella sua costruzione attraverso un impasto cromatico fluido, appare del tutto inedita a questa altezza cronologica, tale quasi da far dubitare degli altri elementi circostanziali di datazione, facendo propendere quasi per la fine del XII secolo. Nell'ottica di una datazione più bassa, qui solo avanzata in via ipotetica, si potrebbe giustificare la scelta di un programma iconografico più tradizionale nel solco di un attardamento e di una continuità locale e si potrebbe suggerire che il mancato assorbimento della cultura di Montecassino possa essere dovuto alla gravitazione di Airola verso altri centri e alla sua marginalità rispetto al clima di rinnovamento culturale cassinese<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Da ultimo: Piazza, *Airola (BN)*, pp. 322-324. In particolare la decorazione pittorica della grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano e quella della Grotta dei Santi a Calvi: Piazza, *Pittura "beneventana"?*, pp. 376-377. Per i confronti menzionati si veda (con bibliografia): M. De Giorgi, *Calvi Vecchia (CE). Grotta dei santi*, in Belting, *Studien zur beneventanische Malerei, II: Aggiornamento scientifico*, pp. 169-175; P. Peduto, M. De Giorgi, *Olevano sul Tusciano (SA). Grotta di San Michele in curtis e Santa Maria La Sala*, ivi, pp. 190-209.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Mi sembra possibile sospendere la questione in attesa della conclusione di ulteriori studi sulle murature, dai quali si spera di poter avere un quadro più completo dell'originario sviluppo dell'ambiente e della cronologia relativa.

L'eccezionale e precoce testimonianza iconografica di Airola, che mostra una conoscenza affatto superficiale del culto e dell'iconografia orientale del santo, sembra fare eco alla curiosa testimonianza letteraria "di parte" nota come *Adventus Nycolai in Beneventum*<sup>71</sup>. Il racconto si ritiene ascrivibile agli ultimi anni dell'XI secolo e la sua redazione si ritiene potersi attribuire alla volontà celebrativa del duca Dacomario. La storia narra di un'apparizione di san Nicola in città durante la Pentecoste dell'anno 1089, a seguito della quale il santo si sarebbe messo ad operare miracoli in una chiesetta a lui dedicata. San Nicola faceva presente ai cittadini di Benevento di essere stufo della città di Bari e chiedeva alla cittadinanza di costruire per lui una più grande basilica. Nel frattempo però il santo si accontentava di dimorare presso la Torre pagana – dove proprio Dacomario aveva restaurato una cappella della sua famiglia dedicata a san Nicola – e da lì continuava ad operare una serie di miracoli<sup>72</sup>. L'uso del culto di san Nicola per rivendicare una certa ostilità verso i nuovi dominatori<sup>73</sup> non toglie che un simile racconto non avrebbe avuto senso di esistere se non in virtù della premessa, ovvero il radicamento del culto *in loco* di san Nicola, tale da poter, anche nella finzione letteraria, vantare una precedenza nei confronti della stessa Bari<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> BHL 6260, la fonte è tramandata da un lezionario di XII secolo: Benevento, Biblioteca Capitolare, *Benev.* 1, ff.226v-280r: Lepore, Valli, *L'Adventus di s. Nicola*, pp. 3-118 (il testo è tradotto con testo a fronte alle pp. 30-69).

<sup>72</sup> Per il clima politico e la committenza di Dacomario: ivi, pp. 5-16. Sulla cappella anche: C. Lepore, *Monasticon Beneventanum. Insedimenti monastici benedettini in Benevento*, in «Studi Beneventani», 6 (1995), pp. 25-168, in particolare pp. 108-112.

<sup>73</sup> Chiaro parallelismo può essere avanzato con la campagna denigratoria anti-normanna di Venezia e della tradizione alternativa della traslazione: cfr. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*. pp. 6-56; Corsi, *La traslazione*, pp.93-94.

<sup>74</sup> Nella città di Benevento diverse dediche confermano il clima culturale suggerito: alla fine del X secolo è documentata una chiesa di san Nicola fuori Porta Noba: al principio dell'XI è invece documentata la chiesa di san Nicola dei Greci: Lepore, Valli, *L'Adventus di s. Nicola*, p. 8, n.9.



Fig. V.2.1.1. Airola, chiesa del monastero di S. Gabriele.

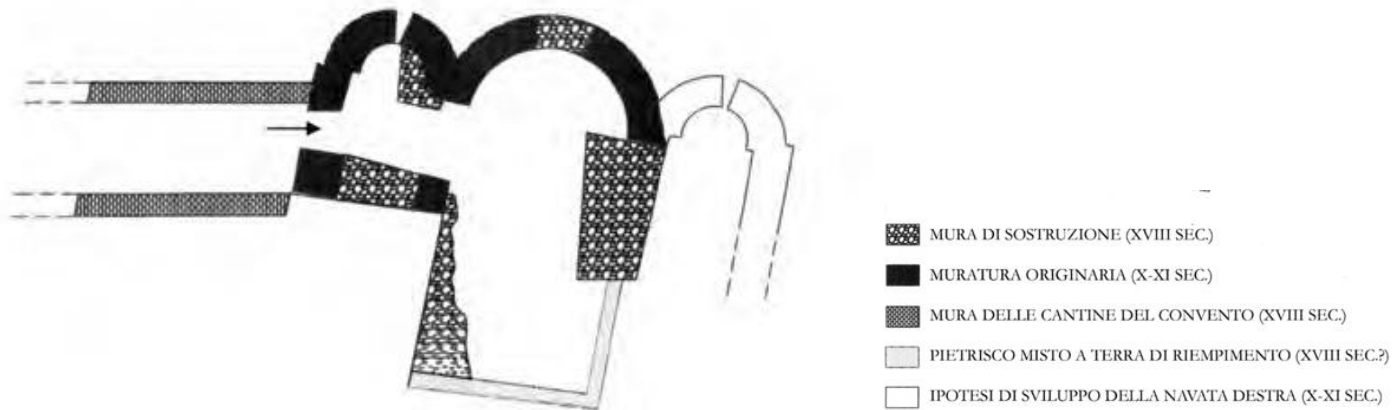


Fig. V.2.1.2. Rilievo delle murature e ricostruzione ipotetica della pianta della chiesa altomedievale di Airola (Piazza 2008).



Fig. V.2.1.3. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, abside maggiore.





Fig.V.2.1.4. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, abside centrale, bordo decorativo a meandri.



Fig. V.2.1.5. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, parete di collegamento tra l'abside sinistra e l'abside centrale, particolare del capitello scanalato.

V.2.1.6. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, abside destra, conca, Trasfigurazione (Piazza 2015).





Fig. V.2.1.7. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, abside minore sinistra.



V.2.1.8. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, abside minore sinistra, resti della decorazione dell'arco absidale.

V.2.1.9. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, navata sinistra, volta, parete sinistra.





Fig. V.2.1.10. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, navata sinistra, decorazione al di sopra dell'arco di passaggio.



Fig.V.2.1.11. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, navata sinistra, parete alla sinistra dell'abside, san Nicola salva i tre concittadini innocenti.



Fig. V.2.1.12-13. Airola, S. Gabriele, chiesa inferiore, vista dell'ingresso verso la chiesa dal corridoio e dalla chiesa.

### V.2.2. S. Marina a Muro Leccese (Puglia)

Il frammentario ciclo pittorico con storie di san Nicola a Muro Leccese non è certo che costituisca il più antico esemplare del genere nel mondo mediterraneo. La sua datazione, all'interno della complessa stratigrafia della chiesetta di S. Marina, ha generato infatti due proposte cronologiche divergenti, rispettivamente alla metà del secolo XI e alla metà del successivo. Si premette, dunque, che il suo posizionamento all'interno del catalogo è il risultato di una ponderata proposta di conciliazione tra le due posizioni.

La cittadina di Muro Leccese sorge nell'entroterra pugliese a circa 15 chilometri da Otranto, nell'area di un antico *oppidum* messapico<sup>75</sup>. Osservando i principali assi viari di epoca romana, Muro si trova ad incrociare contemporaneamente la direttrice nord-sud da Lecce a Castro con quella est-ovest da Otranto a Gallipoli (fig. V.2.2.1)<sup>76</sup>. Si ritiene che la nuova fondazione di Muro possa farsi risalire intorno al IX secolo; ipotesi elaborata già dalla letteratura erudita del rappresentata da Girolamo Marciano, noto anche come Anonimo di Muro<sup>77</sup>, e confermata nell'Ottocento da Luigi Maggiulli nella sua celebre *Monografia di Muro-Leccese* (1871)<sup>78</sup>. Entrambi sono sostenitori della tradizione che vuole la città distrutta dai saraceni nel 924<sup>79</sup>. Della storia altomedievale del sito la chiesa di S. Marina rimane la testimonianza più significativa (fig.V.2.2.2)<sup>80</sup>. Altre chiese medievali perdute sono menzionate nelle Sacre Visite redatte tra Cinquecento e Settecento<sup>81</sup>; ancora Luigi Maggiulli indicava alcune cappelle ornate di pitture "a fresco alla maniera greca", tra cui la chiesa del Salvatore, poi S. Maria delle Grazie, e san Pantaleone, mentre, insieme alla chiesa di S. Marina, rimanevano a testimoniare la dominazione

---

<sup>75</sup> Si veda in merito: *Archeologia Urbana a Borgo Terra*, I: *Muro Leccese*, a cura di P. Arthur, B. Bruno, A. Alfarano, Firenze 2017.

<sup>76</sup> G. Uggeri, *La viabilità romana del Salento*, Mesagne 1983. Rinvenimenti ceramici di epoca repubblicana hanno suggerito la presenza di un casale o insediamento agricolo nell'area, ma le evidenze archeologiche non sono sembrate sufficienti ad accertare l'occupazione e l'utilizzo del sito in epoca imperiale: cfr. P. Arthur, B. Bruno, *La periodizzazione*, in *Archeologia Urbana*, pp. 23-24.

<sup>77</sup> C. Minieri-Riccio, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani fioriti nel secolo XVII*, vol.1, Napoli 1875, p. 41.

<sup>78</sup> L. Maggiulli, *Monografia di Muro-Leccese*, Lecce 1871, edizione anastatica (Collana di opere scelte edite ed inedite di scrittori di Terra d'Otranto, 19), Lecce 1965, pp. 49-50.

<sup>79</sup> A sostegno dell'esistenza di un insediamento in epoca bizantina sarebbero anche alcuni rinvenimenti archeologici minori. Sulla continuità di questa tradizione, oltre ai contributi dedicati alla chiesa si veda: P. Arthur, B. Bruno, *Muro Leccese alla scoperta di una terra medievale*, s.l. 2007, pp.12-13.

<sup>80</sup> Paul Arthur ha brevemente menzionato ritrovamenti ceramici di epoca bizantina e tre monete rispettivamente del tempo di Giustino II (565-578), di Basilio I e Costantino (868-879) e di Romano IV (1068-1071): Arthur, Bruno, *La periodizzazione*, p. 23.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 135-136. Per la menzione di S. Pantaleo e S. Pietro nelle Sacre Visite del Seicento si veda: V. Boccadomo, *Terra d'Otranto nel Cinquecento. La visita pastorale dell'archidiocesi di Otranto nel 1522*, Galatina 1990, pp. 75-76, nn. 112, 113.

bizantina della città e il radicamento del rito greco, le dirute cappelle di S. Angelo, S. Menna e S. Barbara – l'unica ancora esistente oggi sebbene non indagata (fig. V.2.2.3) – e altre ancora “tutte dirute, e i presenti cercherebbero invano di ritrovare”<sup>82</sup>. Sebbene le fonti scritte per la città di Muro siano assenti prima del Duecento, si ritiene che il centro possa essere accomunato alla tipologia insediativa rurale basata su circoscritti appezzamenti di terra e casali di piccola entità archeologicamente rilevata in aree limitrofe – solo per citare alcuni casi significativi, presso Avigliano, Giurdignano, Marciano – a partire dall'epoca della dominazione bizantina e in particolare dall'VIII secolo<sup>83</sup>.

All'interno di questo “paesaggio” altomedievale si inserisce pure la menzione, nelle vicinanze della chiesa di S. Marina, “a un trar d'arco dell'abitato in fondo ad un'ampia largura”<sup>84</sup>, dell'esistenza di un menhir, oggi perduto ma già in precarie condizioni al momento della visita di Maggiulli: “Muro ha un men-hirs in largo Trice collocato sopra il rialto di un monte, saccheggiato grossamente da un piccone [...] e di fianco alla base si trovarono molti sepolcri scavati nel monte”<sup>85</sup>. Anche Muro dovette passare, insieme ai territori un tempo soggetti all'autorità dell'Impero d'Oriente, ai conquistatori normanni (1068), sebbene nessuna fonte ne indichi l'eventuale ruolo nell'ambito della riorganizzazione territoriale normanna. L'Anonimo di Muro indicava un altro snodo nella storia cittadina, non altrimenti documentabile, ovvero la conquista della città da parte di Guglielmo I il Malo, insieme a quella di Vaste (1156)<sup>86</sup>. Nel 1250, il barone di Corigliano d'Otranto, Ludovico de Monti, conta tra i suoi possedimenti anche il borgo di Muro Leccese<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> L. Maggiulli, *Monografia* p. 49, nota 1.

<sup>83</sup> L'attività decennale svolta dall'Università del Salento in particolare sotto la supervisione del Prof. Paul Arthur sul paesaggio rurale salentino ha coinvolto diverse aree dell'entroterra Leccese e Idruntino. Si vedano in particolare, con bibliografia: P. Arthur, *Villages, communities, landscapes in the Byzantine and medieval Salento*, in *Paesaggi, comunità, villaggi medievali*, Atti del congresso internazionale di studio (Bologna, 14-16 gennaio 2010), a cura di P. Galetti, Spoleto 2012, pp. 547-563; P. Arthur, M. Leo Imperiale, G. Muci, *Il Salento rurale nell'Altomedioevo. Territori, insediamenti e cultura materiale*, in *Dinamiche insediative nelle campagne dell'Italia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo. Settlement patterns in the countryside of Italy between Late antiquity and Early Middle Ages*, a cura di A. Castrorao Barba, Oxford 2018, pp.137-156.

<sup>84</sup> Maggiulli, *Monografia di Muro-Leccese*, p. 141.

<sup>85</sup> Maggiulli, *Monografia di Muro-Leccese*, pp. 30-31; P. Arthur, *I menhir del Salento*, in *Puglia Preromanica* a cura di G. Bertelli, Milano 2004 (Patrimonio artistico in Italia), pp. 289-291, in particolare p. 290; anche B. Bruno, O. Calvaruso, *L'area cimiteriale: note preliminari*, in *Muro Leccese. La chiesa di Santa Marina il più antico ciclo nicolaiano del mondo bizantino*, a cura di M. Falla Castelfranchi, S. Ortese, Galatina 2018 (De là de la Mar, 5), pp. 80-95, in particolare p. 91. Sulla presenza di un'area cimiteriale si tornerà in seguito.

<sup>86</sup> Si veda Arthur, Bruno, *Muro Leccese alla scoperta*, p. 13.

<sup>87</sup> Arthur, Bruno, *Muro Leccese alla scoperta*, p. 13.



A fronte di queste poche coordinate storiche e archeologiche, nel quadro complesso e multiforme del Salento a cavallo dell'anno mille, il palinsesto architettonico e decorativo della chiesa di Santa Marina appare particolarmente prezioso. La dedicazione odierna dell'edificio non corrisponde a quella con la quale si trova identificata nelle Visite Pastorali, che ricordano infatti nello stesso luogo una chiesa dedicata a san Nicola. La nuova dedicazione a santa Marina sarebbe sopraggiunta solo successivamente, a causa della presenza di un'immagine venerata della santa. La Visita del 1768 afferma esplicitamente "*visitavit cappellam sub titulo S. Nicolai in qua veneratur imago S. Marinae*", mentre la denominazione di *Ecclesia s.ti Nicolai* è attestata già nel 1522<sup>88</sup>. La visita svolta nel mese di ottobre di quell'anno da Giorgio Rosa, vescovo di Castro e vicario generale dell'arcidiocesi di Otranto, al tempo del vescovo Fabrizio De Capua (1514-1526), è forse la più antica tra quelle conservate<sup>89</sup>. In quell'anno l'*Ecclesia S.ti Nicolai* aveva un cappellano e necessitava di alcune riparazioni: mancava la corda per suonare la campana, bisognava dotare le porte della chiesa di serrature e nell'arco di tre mesi e mezzo dalla visita si prescriveva che "*habeat recoprirere ipsam Ecclesiam*"<sup>90</sup>.

Cosimo De Giorgi, dichiarando di seguire le orme di Maggiulli, alla descrizione dei resti di mura messapiche e dei relativi ritrovamenti monetari aggiunge, rispetto al suo predecessore, che una parte delle mura sono "più recenti"; secondo il parere dell'autore "vanno di pari passo con le monete dei bassi tempi, soprattutto le bizantine, che copiosissime occorrono in tutto questo territorio"<sup>91</sup>. A sud dell'abitato De Giorgi individua le due "cappelle" di S. Marina e S. Maria di Miggiano. La prima mostra la facciata modificata da interventi del Settecento; antica resta la terminazione cuspidata ad archetti a sesto acuto "elegante nella forma e nella semplicità della

---

<sup>88</sup> Visita pastorale dell'anno 1522 edita in: Boccadomo, *Terra d'Otranto nel Cinquecento*, pp. 75-77 (su Muro Leccese). L'immagine citata doveva forse essere una statua; nella recente monografia sulla chiesa Giuseppe Maria Costantini accenna brevemente al restauro svolto nel 1993 della statua di Marina odiernamente custodita nella chiesa, affermando che al di sotto dovrebbe essere conservata ancora la statua barocca in cartapesta: G. M. Costantini, *Un palinsesto architettonico-decorativo: breve analisi delle superfici*, in *Muro Leccese. Chiesa di Santa Marina*, pp. 65-78, in particolare p. 65; p. 67, figg.4-5. Una Visita del principio del Seicento, citata da Bruno e Calvaruso pure ricordava l'*Ecclesia Sancti Nicolai* sita nel *Trivium*, che dalla chiesa prendeva il nome e nelle cui vicinanze sorgeva una seconda chiesa, perduta indicata come *ecclesia Sancte Sophie*: Archivio Diocesano di Otranto, *Visitatio terra Muri*, tomo II, c. 246v-247r, in Bruno, Calvaruso, *L'area Cimiteriale*, pp 91-92. Per le visite successive all'anno 1522, che non mi è stato sfortunatamente possibile consultare, si rimanda ai riferimenti sulla chiesa indicati brevemente in: S. V. Patella, *La città di Muro Leccese dalle origini al ventesimo secolo. Antichità, architettura, arte, fonti e documenti*, Muro Leccese 2012, p. 49.

<sup>89</sup> Boccadomo, *Terra d'Otranto*, pp. 19-20; p. 19, nota 2.

<sup>90</sup> F. 94r, in Boccadomo, *Terra d'Otranto*, p. 76. Mi sembra possibile escludere che il redattore possa riferirsi ad altro che non al tetto, come confermano le annotazioni riportate per altri edifici: ivi, p. 26.

<sup>91</sup> C. De Giorgi, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, Lecce 1882, (Biblioteca di cultura pugliese, 8) rist. fotomeccanica Galatina 1975, I, p. 264.

decorazione<sup>92</sup>. L'aspetto del parato murario dell'esterno viene confrontato con le chiese di S. Giovanni a Patù, S. Susanna vecchia a Torre S. Susanna, con le Centoportate di Giurdignano e S. Lorenzo a Lizzanello, per l'uso di grossi parallelepipedi di tufo calcareo alternativamente disposti per il lato lungo e per il lato corto<sup>93</sup>.

### **Architettura e decorazione pittorica**

La chiesa di S. Marina che sorge su un banco di tufo roccioso, ancora visibile sui lati est e nord, è un edificio di piccole dimensioni: 15 metri di lunghezza totali, a navata unica preceduta da un vestibolo e terminante ad est in una abside semicircolare (fig. V.2.2.4)<sup>94</sup>. L'apparato murario dell'edificio più antico, rintracciato nella parte bassa delle pareti perimetrali, è costituito da blocchi di tufo di reimpiego, forse prelevati dalle mura messapiche della città<sup>95</sup>. Al lato dell'abside, sulla sinistra si trova una base circolare la cui funzione originale non ha ricevuto ancora una lettura univoca<sup>96</sup>. In un primo momento la chiesa doveva essere priva del vestibolo e presentare due accessi in forma di bifora sostenuta da pilastri con pulvino sui due lati lunghi (fig. V.2.2.2; V.2.2.5), in corrispondenza dei quali Falla Castelfranchi riteneva fossero due portichetti aggettanti<sup>97</sup>; a questi si aggiunge un ulteriore ingresso tamponato sul lato nord<sup>98</sup>. Seguendo l'andamento dei blocchi di tufo al di sopra dell'abside sul lato orientale, si può osservare il punto in cui dovevano originariamente innestarsi le coperture (fig. V.2.2.6)<sup>99</sup>. Questa prima fase architettonica si daterebbe, in relazione alla decorazione pittorica interna, entro il IX secolo (fig. V.2.2.7)<sup>100</sup>. In seguito, in corrispondenza dell'allungamento del corpo della chiesa e l'inserimento del vestibolo, la cui muratura appare di spessore maggiore e il cui apparato è caratterizzato da pietre di forma e dimensioni più regolari, le aperture laterali vennero murate e sostituite sul lato ovest da un

---

<sup>92</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>93</sup> Ivi, p. 265.

<sup>94</sup> M. Leo Imperiale, M. Limoncelli, M. De Giorgi, *Due chiese bizantine nel basso Salento: archeologia dell'architettura e decorazione pittorica*, in *Atti del IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Abbazia di S. Galgano, Chiusdino - Siena, 26-30 settembre 2006), a cura di R. Francovich, M. Valenti, Borgo San Lorenzo (FI) 2006, pp. 613-618. M. Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina a Muro Leccese*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 193-205, in particolare p. 193; Limoncelli, *Lettura stratigrafica*, p. 41.

<sup>95</sup> Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 614; Limoncelli, *Lettura stratigrafica*, pp. 41-46.

<sup>96</sup> Costantini, *Un palinsesto*, pp. 65-67.

<sup>97</sup> Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina*, p. 193; Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, pp. 613-614.

<sup>98</sup> Limoncelli, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 614.

<sup>99</sup> Limoncelli, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 614; Limoncelli, *Lettura stratigrafica*.

<sup>100</sup> Limoncelli, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 614; Marina Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina*, p. 193.

ingresso ad arco (fig. V.2.2.8)<sup>101</sup>. Alle pareti interne dell'invaso quindi vennero addossati in un momento ancora successivo, pilastri a sostegno della volta, forse in occasione della ricostruzione di una copertura precedente già in muratura (fig. V.2.2.9)<sup>102</sup>. Le successive modifiche dell'edificio, a partire dall'allargamento del passaggio dal vestibolo alla navata e il consolidamento delle parti sommitali del perimetro, visibili in particolare dall'osservazione del parato murario esterno, non sono chiaramente circoscrivibili cronologicamente, mentre al XVI secolo risale la costruzione del campanile<sup>103</sup>. Le datazioni assolute di queste fasi dell'evoluzione architettonica, come già accennato, si orientano in gran parte sulla base dell'osservazione delle campagne decorative conservate all'interno della chiesa, emerse nel corso dei restauri realizzati tra il 1971 e il 1983 (fig. V.2.2.10). Le prime fotografie che documentano la situazione degli interni, prima degli interventi conservativi, sembrano concordare con quanto testimoniato dalle fonti più antiche, e cioè che la grande maggioranza delle pareti si trovava intonacata, compresa la parte più alta (fig. V.2.2.11)<sup>104</sup>. Già Luigi Maggiulli osservava che le pareti interne dell'abside erano "giù dipinte a fresco alla maniera greca" e aggiungeva una constatazione di quanto visibile della stratificazione delle fasi decorative in questa zona: "il meraviglioso di questa cappelletta si è che tolto il primo intonaco dipinto se ne ritrova un atro pittato anch'esso e poi un terzo, cosicché studiando le tre diverse pitture, nell'ultima vi si scorge bambina l'arte e più inesperto il pennello"<sup>105</sup>. Le pareti della chiesa, a quanto pare esclusa l'abside, appaiono quindi già agli occhi dell'autore perlopiù "imbianchite", ovvero coperte da una scialbatura moderna che ha causato la perdita di un "raro monumento di quel secolo". Poco più di un decennio dopo, sulla scia del suo predecessore, anche Cosimo De Giorgi si interessa della chiesa di Santa Marina nei suoi *Bozzetti di viaggio* (1882)<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> Limoncelli, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 617.

<sup>102</sup> Ivi, p. 617; Limoncelli, *Lettura stratigrafica*.

<sup>103</sup> Limoncelli, *Lettura stratigrafica*, pp. 42-44.

<sup>104</sup> Non essendo stato possibile consultare la documentazione di restauro presso l'Archivio della Soprintendenza risultano documenti preziosi le fotografie conservate presso la Fototeca della Soprintendenza di Bari, che testimoniano una prima campagna fotografica del 1971, seguita da una serie di altri scatti svolti nel corso dei restauri della chiesa: si veda anche Costantini, *Un palinsesto*, p. 78.

<sup>105</sup> Maggiulli, *Monografia di Muro-Leccese*, p. 141.

<sup>106</sup> Dopo aver inserito il profilo architettonico del monumento in una fitta rete di confronti nel territorio, l'interno che gli appare "poco notevole" e delle pitture nell'area dell'abside De Giorgi non vede che le intonacature, che hanno coperto l'antica decorazione pittorica a partire dal Seicento, per far posto in quel momento ad "impiastricciati di pitture orribili": De Giorgi, *La Provincia di Lecce*, p. 264.

Il monumento, riscoperto in stretta concomitanza con la fine dei restauri, grazie allo studio di Valentino Pace<sup>107</sup>, in seguito ha ricevuto la continuativa attenzione di Marina Falla Castelfranchi, cui si devono numerosi contributi sul programma interno<sup>108</sup>. La cosiddetta prima fase decorativa corrisponde, secondo la ricostruzione della studiosa, alla porzione di intonaco che ospita una croce, realizzata in pittura rossa, in corrispondenza del lato settentrionale su uno dei pilastri tamponati<sup>109</sup>. Seguirebbe una vera e propria campagna decorativa di cui rimane l'ampio brano dell'Ascensione nella controfacciata, da lei datata per motivi stilistici entro il secolo X (fig. V.2.2.11 a-b)<sup>110</sup>. In seguito l'edificio sarebbe stato interessato da un'ulteriore campagna decorativa più estesa, già murati i due accessi laterali ed eliminati i portici, aggiunto un nartece di forma pressoché quadrata, vengono infine addossate le tre coppie di pilastri sui due lati della navata a sostegno delle arcate (Fig. V.2.2.9)<sup>111</sup>. Queste aggiunte non solo modificarono la copertura della navata, ma offrirono nuovi spazi alla decorazione pittorica. La nuova stagione decorativa coinvolse le pareti laterali, i sei pilastri che scandiscono la navata e le arcate che li sovrastano. Secondo l'ipotesi di Falla Castelfranchi, questa fase pittorica non si sovrappose del tutto alla precedente, lasciandone presumibilmente visibili "a risparmio" alcuni brani, tra cui la monumentale Ascensione in controfacciata<sup>112</sup>.

---

<sup>107</sup> V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C. D. Fonseca, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia 2), pp. 317-400, in particolare pp. 328-331 (sull'Ascensione in controfacciata).

<sup>108</sup> Sui restauri una breve indicazione è fornita in: Costantini, *Un palinsesto*, pp. 65-67.

<sup>109</sup> Questa avrebbe dovuto essere parte di un più ampio programma decorativo di segno iconoclasta, ipotesi suggestiva che la Falla Castelfranchi ha sostenuto senza soluzione di continuità. Gli elementi adottati a supporto di questa ipotesi sono la documentata presenza di un vescovo iconoclasta nell'anno 830 alla guida della cattedra di Otranto e il confronto con la pittura rupestre dell'area di Taranto. Pur senza opporsi all'autorità di Falla Castelfranchi, l'impressione è che De Giorgi non caldeggi questa ipotesi ricostruttiva: De Giorgi, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 619. Alcune considerazioni, che esulano dall'oggetto proprio della trattazione del monumento ma che mi sembrano necessarie: la croce è descritta come appartenente allo strato più antico di intonaco, aderente alla muratura e corrispondente quindi all'edificazione della chiesa, ed è allo stato attuale dell'indagine sul monumento, isolata, ovvero a questa fase non corrisponde altra testimonianza all'interno della chiesa. Mi sembra più probabile immaginare che, per posizione, dimensioni e limitato valore estetico in sé la croce altro non sia che un segno della consacrazione dell'edificio.

<sup>110</sup> Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina*, p. 194; De Giorgi, in Imperiale, Limoncelli, De Giorgi, *Due chiese bizantine*, p. 617. Si noti che sono ancora visibili le raffinate iscrizioni in greco. Di un certo interesse è la lacuna in corrispondenza del volto di Cristo, di piccole dimensioni circolari, forse completata in origine da una tavola dipinta inserita nel muro. Sebbene le fotografie effettuate durante i restauri non comprendano il particolare e l'integrazione della lacuna si presenta oggi a livello con il resto degli affreschi, il sospetto mi sembra plausibile, soprattutto a causa della posizione, che avrebbe reso difficoltoso uno stacco vandalico, nonché e dalla complessiva integrità delle pitture del registro superiore della composizione.

<sup>111</sup> Costantini, *Un palinsesto, delle murature e studio architettonico della chiesa*, in *Muro Leccese*, pp. 39-52, fig. 71 e fig. 9; M. Falla Castelfranchi, *La chiesa detta di Santa Marina: architettura e decorazione pittorica*, ivi, pp. 3-38, in particolare pp. 10-12.

<sup>112</sup> Ibid.

La rilettura dei rapporti stratigrafici dei brani decorativi svolta da Valentino Pace suggerisce di rivedere il rapporto reciproco tra le campagne pittoriche<sup>113</sup>. Ad una prima fase, precedente al tamponamento delle arcate, appartenerebbero figure isolate di santi, di cui rimane in controfacciata solo la santa Barbara, databile intorno al 1000. In seguito alle modifiche strutturali dell'edificio sarebbe stato realizzato un esteso e unitario programma decorativo, comprendente l'Ascensione, brano dunque incluso in questa campagna, fin qui denominata terza, sia per motivi stilistici sia per la continuità del sistema di incorniciature<sup>114</sup>.

Il programma iconografico si distribuisce seguendo uno schema omogeneo: nel primo registro, che arriva in altezza all'innesto della volta, le pareti presentano figure di santi iconiche, affiancate le une alle altre. Anche i pilastri ospitano su ognuno dei tre lati sporgenti figure iconiche di santi, uno per lato, in riquadri rettangolari bordati da una fascia rossa (figg. V.2.2.12). San Nicola si trova sul primo pilastro di sinistra, sulla faccia verso la navata (fig. V.2.2.13). Ancora figure di santi sono nel registro mediano, monaci e martiri in coppie, al livello degli intradossi degli archi. Le figure sono anche qui contornate dalla bordatura rossa e sono divise in alto da un riquadro con un clipeo a motivo decorativo raggiato (fig. V.2.2.14-15). Al centro di ciascun arco, alla sommità, sia sul lato verso l'abside che su quello verso l'ingresso, è una ampia sezione di muro definita dal bordo rosso, occupata da motivi ornamentali diversi, geometrici o fitomorfi (figg. V.2.2.16)<sup>115</sup>. Ai lati di questi riquadri decorativi, sui lati delle arcate rivolti verso l'ingresso sono gli episodi narrativi del ciclo nicolaiano, mentre sui lati opposti, verso l'abside, sono nuovamente figure di santi (fig. V.2.2.17).

Le prime due arcate ospitano un episodio per lato dei miracoli di san Nicola, mentre l'arco trionfale accoglie un tema consueto in questa posizione, l'Annunciazione, con la figura dell'Arcangelo Gabriele sulla sinistra dell'arco e la Vergine seduta sulla destra<sup>116</sup>. La perdita della copertura originale ha rovinosamente compromesso la lettura del ciclo nicolaiano. Alcune considerazioni possono comunque essere tratte dalle scene superstiti e dalla loro posizione. Innanzitutto il

---

<sup>113</sup> V. Pace, *S. Marina a Muro Leccese una questione di metodo e una riflessione sulla pittura «bizantina» in Puglia*, in *Mélanges Catherine Jolivet Levy*, ed. par S. Brodbeck, A. Nicolaïdes, P. Pagès, B. Pitarakis, I. Rapti, E. Yota, Paris 2016 (Centre de Recherche d'Historie et Civilisation de Byzance, Travaux et Mémoires, 20), pp. 397-413.

<sup>114</sup> Ivi, p. 406.

<sup>115</sup> Il motivo con parallelogrammi, a denti di sega sovrapposti o zigzag prospettico ricorda molto da vicino il decoro dell'estradosso dell'arcosolio della cripta della cattedrale di Otranto, per cui si veda: M. Falla Castelfranchi, *Gli scavi sotto la cattedrale di Otranto*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 274-275, figg. 253, 254.

<sup>116</sup> Falla Castelfranchi riconosce l'episodio dell'Annunciazione, affermando che da qui avrebbe potuto avere inizio un ciclo cristologico di modesta estensione: Falla Castelfranchi, *La chiesa detta di Santa Marina*, p. 28.

racconto agiografico nicolaiano, posizionato negli angoli degli archi appare costretto in uno spazio angusto, considerazione che sembra rimanga valida anche immaginando una superficie leggermente più ampia offerta dalla originaria copertura. In aggiunta a questa prima osservazione, il numero complessivo degli episodi, che ammonta oggi a sole tre scene – in origine sicuramente quattro per una semplice questione di simmetria – non sembra sufficiente a costruire da solo un racconto coerente, come apparirà chiaro anche dalla descrizione del contenuto iconografico. Pertanto sembra possibile ipotizzare che il ciclo (in aggiunta a quanto fin qui sostenuto) fosse originariamente più ampio e che le ulteriori scene perdute fossero disposte sulle pareti laterali, forse alla stessa altezza di quelle superstiti, in corrispondenza della curvatura della volta a botte.

La prima scena superstite si trova sulla sinistra del primo arco diaframma e non rappresenta il consueto inizio della parabola agiografica nicolaiana, ovvero la nascita del santo<sup>117</sup>. Già in occasione della sua identificazione del ciclo nicolaiano, Marina Falla Castelfranchi proponeva di riconoscervi la consacrazione di Nicola a diacono (fig. V.2.2.18)<sup>118</sup>. Nicola è il giovane sulla destra nimato, glabro e vestito con una tunica rossa sopra ad un camice bianco. Sebbene la rappresentazione, già mutila nella sezione sinistra e in alto, sia interessata da una grossa lacuna al centro, proprio di fronte alla figura del giovane Nicola, quanto rimane è sufficiente per un'ipotesi di identificazione dell'episodio.

Sulla sinistra è un arco dal profilo bianco, più in basso è una stoffa rossa decorata con rombi e una frangia all'estremità, che arriva fino a terra, forse una mensa d'altare su cui è poggiato un libro: questo ultimo particolare è però più incerto a causa del colore rosso che lo accomuna allo sfondo. Dal lato sinistro della scena emergono rivolgendosi, verso Nicola e verso il centro della scena, due braccia vestite di bianco. Davanti a Nicola è inoltre una terza figura, quasi sospesa, che poggia uno solo dei due piedi su una sorta di pilastrino posto al centro della scena, anch'essa vestita di bianco con entrambe le braccia rivolte verso il santo. Il particolare che forse appare più significativo è che questa risulti di dimensioni nettamente inferiori alle altre due e sembra possa essere interpretata come una figura di bambino. Osservando la "risposta" del santo alle richieste che queste misteriose braccia sembrano rivolgergli, notiamo che nella mano sinistra san Nicola tiene un oggetto circolare e appiattito di colore bianco. In secondo piano, dietro l'arco, si vede un elemento strutturale forse un architrave sostenuto da colonnine, forse l'esterno di un edificio

---

<sup>117</sup> Cfr anche: Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina*, p. 202. In questa sede la studiosa ipotizzava che il ciclo potesse avere inizio nell'arcone del vestibolo.

<sup>118</sup> M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, p. 104; Ead., *La chiesa di Santa Marina*, p. 202; Ead., *La chiesa detta di Santa Marina*, pp. 30-31.

sacro. Sullo sfondo, alle spalle di Nicola, si distingue inoltre una quarta figura umana, a mezzo busto, delineata ormai solo da un contorno rosso, forse (ma non è possibile affermarlo con sicurezza) colta in un momento di *pathos* o di sofferenza. Tutti questi elementi non mi sembra abbiano confronti nell'iconografia delle scene di consacrazione. La chiave di lettura è forse rappresentata proprio dall'oggetto che Nicola forse sta porgendo alla figurina davanti a lui, che ritengo si possa interpretare come una forma di pane. La rappresentazione di san Nicola che fa l'elemosina è piuttosto rara nell'ambito delle opere catalogate da Patterson Ševčenko e sembra inoltre che l'iconografia si definisca soprattutto a partire dalla seconda metà del Trecento, con Nicola che distribuisce l'elemosina in forma di denari estratti da un sacchetto, analogamente a quanto avveniva per la dote alle tre fanciulle. Nell'attestazione più antica che ritroviamo di questa scena nella chiesa di San Nicola a Manastir (1271), san Nicola è stante dietro ad un grande cesto di pani ed intorno a lui sono figure di bambini che si avvicinano per prenderne<sup>119</sup>. Questa ipotesi di identificazione troverebbe corrispondenza nelle fonti greche, dove la generosità di Nicola ha sempre molto spazio nel suo operato giovanile inserendosi tra il racconto della morte dei genitori e il miracolo delle tre fanciulle, del quale costituisce una sorta di premessa<sup>120</sup>. Sul lato opposto dell'arco non rimane purtroppo che una minima traccia della scena successiva: solo l'interruzione del partito decorativo centrale e il bordo in basso in corrispondenza con l'innesto dell'arco.

Sul secondo arco, sul lato sinistro, si conserva una ridotta porzione di pittura in corrispondenza del bordo confinante con la volta (fig. V.2.2.19). La figura intera di Nicola è chiaramente riconoscibile dalle vesti, la tunica bianca e il *phelonion* rosso. Sebbene il volto sia quasi del tutto svanito si intravedono la capigliatura e la barba bianche, ad indicarne l'ormai avvenuto passaggio alla maturità. Il volto inoltre è, come già sottolineato da Falla Castelfranchi, rappresentato quasi di tre quarti e rivolto verso l'alto. Da questa indicazione la studiosa ha dedotto che sia qui rappresentato l'abbattimento dell'albero di Plakoma<sup>121</sup>. Alle spalle del santo si intravede un edificio mentre dalla flebile porzione di cielo davanti alla figura sembra che la scena sia

---

<sup>119</sup> L'iscrizione che accompagna la scena a Manastir Ὁ ΑΓ(ΙΟΣ) ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ὁ ΤΩ(Ν) ὈΡΦΑΝ(ΩΝ) Κ(Α)Ι ΧΗΡ(ΩΝ) ΤΡΟΦΗΥΣ ricorda anche il patronato sugli orfani analogamente a quanto avviene nei testi dei canonici e dei *kontakia*: Patterson Ševčenko, *The life*, p. 151.

<sup>120</sup> Questo avviene nella *Vita per Michaelem*: in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 117-118; nella *Vita Compilata* in *ivi*, p. 221; nella *Vita per Metaphrasten*, *ivi*, pp. 238-239; minore spazio è dedicato a questo aspetto nell'*Encomium Methodii*, *ivi*, p. 157) e nell'*Encomium Neophyti*, *ivi*, p. 394. Nella *Vita per Michaelem* è inoltre un secondo episodio che ricorda Nicola benefattore di indigenti e orfani, collocato dopo la consacrazione a vescovo e dopo alcuni scontri con l'antica divinità della città di Mira, Artemide (cfr. *ivi*, p. 129). Si veda anche Ševčenko, *The life*, p. 151.

<sup>121</sup> Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, p. 104; Ead., *La chiesa di Santa Marina*, p. 202; Ead., *La chiesa detta di Santa Marina*, pp. 30-31.

ambientata all'aperto. Sfortunatamente non si distingue chiaramente la posizione delle braccia del santo, in buona parte collocate nella porzione di pittura perduta, sebbene in alto di fronte al suo viso si veda un lembo della veste rossa. Questi elementi concorrono a ritenere plausibile l'identificazione della scena con il miracolo dell'abbattimento dell'albero infestato dai demoni a Plakoma o, in alternativa, con la rappresentazione di analogo sapore di san Nicola che distrugge gli idoli<sup>122</sup>. Nella porzione di parete, oggi distrutta, dinanzi al santo non sembra infatti esserci abbastanza spazio per altre figure – mi riferisco ad esempio ai tre innocenti e al boia della *Praxis de Stratelatis*, episodio nel quale la posizione del santo è piuttosto simile – mentre potrebbe esservi spazio sufficiente per la rappresentazione di un basamento con una statua o un albero.

Sulla destra dell'arco è rappresentato l'ultimo episodio conservato: una scena marina (fig. V.2.2.20). Il riquadro doveva originariamente essere tutto occupato dall'imbarcazione curvilinea, di cui si vede l'alta prua sulla sinistra e la pancia al centro della scena. Nicola è proprio a prua, all'interno dell'imbarcazione, stante e rivolto verso destra come si può dedurre unicamente dal frammento della veste in corrispondenza della spalla destra. Sulla destra della figura Falla Castelfranchi riteneva di poter individuare il nome del santo [...] NIKO<sup>123</sup>. In realtà, pur concordando con l'identificazione di Nicola, l'iscrizione su due righe sembrerebbe piuttosto potersi leggere, in modo assai meno chiarificatore: ΠΠΟ [...] / Η ΠΟΗ, con riferimento alla corrente del mare<sup>124</sup>.

Nicola si rivolge ai naviganti, due dei quali visibili sulla destra: uno vestito di bianco tiene un remo e un secondo è dietro di lui con veste rossa. Le lacune sono significative, particolarmente dolorosa quella centrale che in corrispondenza dell'albero della nave taglia in due sia la rappresentazione e sia l'iscrizione che correva su tre righe sul fianco dell'imbarcazione. Le lettere dell'iscrizione sono capitali alessandrine. Il testo inizia, preceduto dal *tricolon*, con "O A[...]O[...]"], ovvero ó ἄγιος; alla lacuna seguono lettere di dubbia lettura (ΟΛΟΥΤ ΑΝΑΕ(?)Ν ?), mentre quella seconda

---

<sup>122</sup>Uno dei due episodi è forse rappresentato anche a Myra: cfr. Cap. III. Solo nel caso della *Vita Lycio-Alexandrina* i due eventi sono correlati: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp.130-131. L'abbattimento dell'albero di Plakoma conosce un numero di attestazioni iconografiche maggiori in ambito bizantino, mentre l'abbattimento degli idoli pagani è relativamente meno frequente. Per il secondo, in particolare, Patterson Ševčenko afferma che non si trova in monumenti "strictly Byzantine", vale a dire che ricorre per la maggior parte in contesti localizzabili nel territorio dei Balcani: cfr. Ivi, p. 131. La studiosa nota inoltre che il miracolo dell'abbattimento dell'albero di Plakoma, assorbito nell'agiografia nicolaiana dalla *Vita Nicolai Sionitae*, a causa della centralità di un tema quale il trionfo sul paganesimo smise di essere frequentato nelle fonti più tarde e progressivamente omesso con qualche rara eccezione: cfr. Ivi, p. 92.

<sup>123</sup> Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, p. 104.

<sup>124</sup> Per questa lettura e per quelle che seguono devo un ringraziamento speciale al Professor Mario D'Ambrosi, dell'Università di Salerno, che mi ha aiutato a decifrare per quanto possibile le lettere dell'iscrizione rimaste, rispondendo con interesse e curiosità al difficile enigma.



riga si ritiene di poter leggere con maggior sicurezza: “ΤΗ [...] ΕΚΦΟΝ” (o forse ΕΚΦΟΝ con le lettere *phi* e *rho* in nesso) “ΒΥΘ[...]”. Queste ultime lettere sembrano corrispondere al lemma ὁ βυθός/ τοῦ βοτοῦ, *abisso, profondità marina*. La preposizione ἐκ, che precede la parola abisso, un moto da luogo quindi, insieme forse ad un aggettivo derivato da φονός, *malvagio*, piuttosto che al *Thauma de Arthemide*, nelle cui versioni si riscontra in più occasioni ὁ βυθός ma preceduto da preposizioni di moto a luogo, nella descrizione dell’ordine del santo di gettare in mare la giara con il pericoloso olio<sup>125</sup>, sembra potersi identificare con un salvataggio in mare, come già dedotto da Falla Castelfranchi.

Tra i salvataggi in mare di Nicola era forse noto agli osservatori medievali del ciclo, il *Thauma de Iohanne*, il cui protagonista viene salvato con la sua nave diretta ad Otranto, precipitata nello Ionio e salvato da san Nicola ἐπί τῆς ἀβύσσου<sup>126</sup>. Nel miracolo Giovanni viaggia però da solo mentre a Muro Leccese sono almeno due i marinai visibili nella sezione di imbarcazione rimasta. Sfortunatamente non mi è stato possibile ricondurre le lettere della prima riga dell’iscrizione a lemmi corrispondenti al fine di precisare l’ipotesi. Rimane dubbio, infine, se l’iscrizione, oggi a malapena percepibile, potesse essere agevolmente letta, data la posizione elevata occupata dalla scena.

Sulla base dell’osservazione dei frammenti del ciclo nicolaiano di Muro Leccese, sembra possibile confermare l’ipotesi iniziale circa la presenza di ulteriori episodi. Considerando che nella parte sommitale dell’arco le storie non proseguono, è possibile ipotizzare che anche per le pareti laterali che precedono rispettivamente gli episodi fosse previsto un unico registro narrativo e che quindi dovessero essere almeno ulteriori quattro episodi, immaginando la presenza di un solo miracolo per parete, per un totale di sette scene totali. Gli unici tre miracoli rimasti mostrano di avere un punto di vista privilegiato, corrispondente alla posizione dei fedeli che entravano in chiesa: ricordiamo infatti che non era previsto fin dall’origine, che il ciclo continuasse sul lato opposto degli archi. Complessivamente si può ricostruire in via ipotetica altri due scene su ciascuna

---

<sup>125</sup> Nel *Thauma de Arthemide* si trova il lemma all’accusativo preceduto da κατά, in *Vita per Metaphrasten*, 31, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 266; al genitivo preceduto da εἰς in *Vita per Michaelem*, 36, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 136 e nella *Vita Acephala*, 6, ivi, p. 270, ma anche ἐν τῷ βουτῷ nell’*Encomium Neophyti*, 18, ivi, p. 399. Per quanto riguarda i salvataggi di marinai di Nicola, sebbene siano maggiormente ricorrenti altre espressioni più generiche riguardanti i flutti marini, la corrente, o sinonimi indicanti la profondità del mare, il lemma appare in varie occasioni: nel *Thauma de Demetrio* nella versione dei Sinassari M, presenta l’espressione ἐν τῷ βουτῷ, nell’invocazione di Demetrio al santo: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 208; ἐκ τοῦ βοτοῦ nella versione “autonoma” tramandata dei *Thaumata Tria*, 4, ivi, p. 188.

<sup>126</sup> Nella descrizione della deriva della nave nella *Vita Acephala* è presente il lemma τῷ βουτῷ: *Vita Acephala*, 7, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 271; *Encomium Neophyti*, 42 ivi, p. 411. Il miracolo è ricordato anche in: Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, p. 103.

sezione di parete per un totale di otto da aggiungere alle quattro sugli archi per un totale di dodici episodi. Per quanto riguarda la cronologia, inizialmente il ciclo nicolaiano di Muro Leccese era stato datato alla metà del secolo XI, in relazione all'ipotesi interpretativa di Marina Falla Castelfranchi circa una committenza dell'imperatrice Zoe, identificata nella figura inginocchiata, ai piedi di san Nicola (in realtà Cristo) nel pannello della parete sinistra verso l'abside (fig. V.2.2.21)<sup>127</sup>. Ritrattata la lettura dell'iconografia, in particolare grazie alle osservazioni avanzate da Linda Safran<sup>128</sup>, è rimasto invariato da parte della studiosa italiana, il giudizio generale sullo stile delle pitture e sulla loro datazione alla metà dell'XI secolo<sup>129</sup>.

La cosiddetta terza campagna decorativa è stata invece spostata da Valentino Pace alla metà del XII secolo<sup>130</sup>: una cronologia che risponderebbe alle ragioni dello stile delle pitture, in particolare del brano meglio conservato dell'Ascensione in controfacciata. Con questa datazione concorderebbero secondo lo studioso anche i caratteri dell'architettura, ovvero l'andamento acuto degli archi trasversi. Il richiamo per la morfologia architettonica è alla vicina chiesa di S. Salvatore della frazione di Sanarica, a meno di due chilometri da Muro<sup>131</sup>, la cui decorazione pittorica, pur particolarmente compromessa, sembra offrire inoltre puntuali confronti con la nostra. In particolare, i panneggi delle figure di Giovanni Evangelista nella Crocifissione e dell'Angelo nell'episodio delle Donne al sepolcro di Sanarica, per la trama luminosa e la schematizzazione lineare si avvicinano a quelli dell'Ascensione di Muro Leccese. Se possibile, ancora più vicine sotto il profilo dello stile sono le figure iconiche di santi nei sottarchi di Sanarica, una schiera di monaci ed eremiti del tutto sovrapponibile a quella di S. Marina. Le somiglianze procedono dall'impostazione delle fisionomie alle volumetrie delle figure, fino all'uso della medesima palette cromatica e di un analogo sistema di incorniciatura (V.2.2.22). Una certa immaterialità è conferita ai corpi dai panneggi, in cui le pieghe a "v" si inseriscono quasi come motivi decorativi, piuttosto

---

<sup>127</sup> L'ipotesi di Falla Castelfranchi si ricollegava all'iscrizione ritrovata a Myra con i nomi di Costantino IX e Zoe (1042), della quale si è già avuto modo di parlare (supra, Cap. III). Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, p. 105.

<sup>128</sup> Senza sostanziare la proposta di datazione Linda Safran, per la quale gli affreschi sono "di molto posteriori all'XI secolo": L. Safran, *Scoperte Salentine*, in «Arte Medievale», n.s., 7 (2008), pp. 69-94, in particolare p. 71; L. Safran, *The medieval Salento: art and identity in Southern Italy*, Philadelphia 2014 (The Middle Ages Series), p. 71 con bibliografia precedente. Pace, *La pittura delle origini in Puglia*, pp. 328-329; cfr. anche Id., *Iconografia di san Nicola*, p. 77.

<sup>129</sup> Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina*, p. 202; Ead., *La chiesa detta di Santa Marina*, pp. 30-31; In merito all'invariato giudizio espresso da Falla Castelfranchi cfr. anche: Pace, *S. Marina a Muro Leccese*, pp. 397-413.

<sup>130</sup> Pace, *S. Marina a Muro Leccese*, pp. 412-413. Anche: Id., *La pittura delle origini in Puglia*, pp. 328-329; cfr. anche Id., *Iconografia di san Nicola*, p. 77.

<sup>131</sup> Pace, *S. Marina a Muro Leccese*, p. 411. Sulla chiesa di S. Salvatore si veda: M. Falla Castelfranchi, *La chiesa di S. Salvatore a Sanarica*, in *Puglia Preromanica*, pp. 283-288; Ead., *La chiesa del Salvatore e la sua decorazione pittorica*, in *Sanarica*, a cura di A. Cassiano, Gallipoli 2001, pp. 59-86.

che come dispositivi volumetrici. I volti invece – si veda quello di Nicola a Muro Leccese (fig. V.2.2.13) – un po' vacui, hanno grandi occhi rotondi segnati da ombre semicircolari in corrispondenza delle palpebre inferiori e sono caratterizzati da una resa schematica delle ombre delle gote con la pittura rossa, un gusto lineare per capelli e barbe, piccole bocche a cuore. Sfortunatamente, per quanto concerne la cronologia anche le tracce della decorazione di Sanarica hanno ricevuto proposte di datazione divergenti, alla metà del secolo XI e alla metà del successivo<sup>132</sup>. Sembra però possibile aprire la strada ad una posizione conciliante, considerando, in virtù dei dati stilistici, che la terza (o seconda) fase pittorica di Muro, che comprende il ciclo nicolaiano, si possa collocare tra gli ultimi anni del secolo XI e forse non oltre il principio del successivo.

Pur non potendo approfondire in questa sede le campagne pittoriche successive di Muro Leccese, sembra opportuno sollevare una precisazione sull'interpretazione della decorazione del vestibolo della chiesa, frammentariamente emersa al di sotto di intonaci dipinti del Cinquecento, che dovrebbe datarsi in corrispondenza dell'edificazione di questa struttura, tra XII e XIII secolo. Oltre a due pannelli contenenti le figure iconiche di un santo militare, san Giorgio o Demetrio e di san Giovanni Battista, di cui rimane solo il cartiglio, Marina Falla Castelfranchi ha riconosciuto sulla parete destra una scena dell'infanzia della Vergine, la Presentazione al Tempio (fig. V.2.2.23. a-b). Della composizione rimangono un personaggio nimbo sulla sinistra, di cui è perduto il volto, la spalla e la manica di una veste. Egli sembra benedire la figura che si trova più in basso davanti, forse una figura di dimensioni minori o inginocchiata. Di quest'ultima si vede solo una mano che si aggrappa alla veste della prima. Sulla spalla il mantello rosso presenta un riquadro bianco su cui mi sembra chiaramente dipinta una croce nera. L'abito non corrisponde all'iconografia del sacerdote del tempio di Gerusalemme, mentre potrebbe facilmente far pensare ad una nuova immagine narrativa di san Nicola. Il frammento, sebbene assai ridotto, si inserisce nel registro più basso di un'inquadratura costituita da una griglia di colore rosso, che conteneva un minimo di quattro riquadri, da quanto possibile dedurre dalla parte superstite, di circa 50 centimetri di altezza, come la scena rimasta. Sarebbe necessari ulteriori saggi, ma non escluderei che potesse trovare spazio qui un altro breve ciclo dedicato al santo in forma di icona agiografica murale.

---

<sup>132</sup> Falla Castelfranchi, *La chiesa di San Salvatore a Sanarica*, pp. 283-288; Pace, *S. Marina a Muro Leccese*, p. 411.

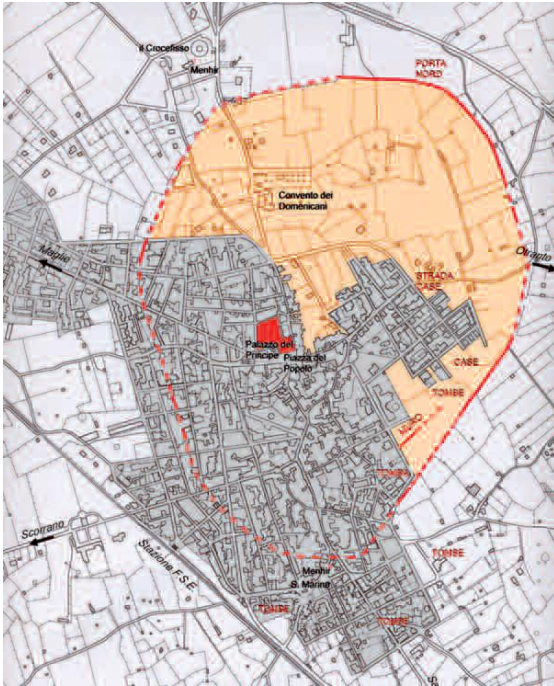


Fig.V.2.2.1. Mappa di Muro Leccese, in rosso le mura di epoca messapica (Arthur-Bruno 2007).

Fig.V.2.2.2. Muro Leccese, S. Marina, esterno da nord.



V.2.2.3. Muro Leccese (pressi), S. Barbara, resti della muratura del parato esterno.

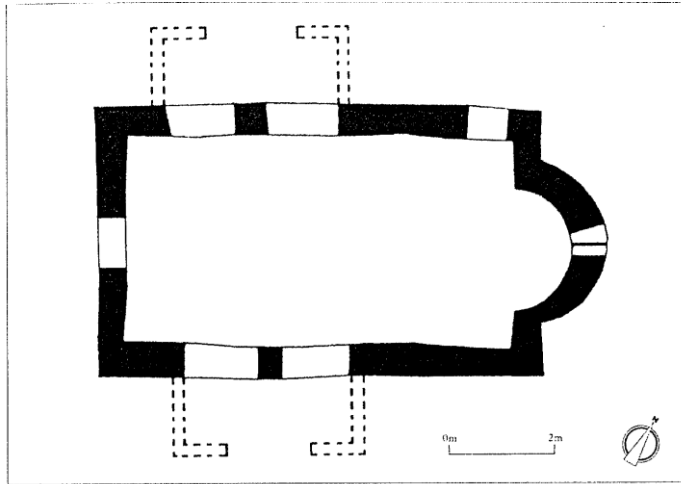


Fig. V.2.2.4. Pianta della chiesa di S. Marina a Muro Leccese (Falla Castelfranchi 2018).



Fig. V.2.2.5. Muro Leccese, S. Marina, esterno, lato sud.



Fig. V.2.2.6. Muro Leccese, Santa Marina, esterno, abside.

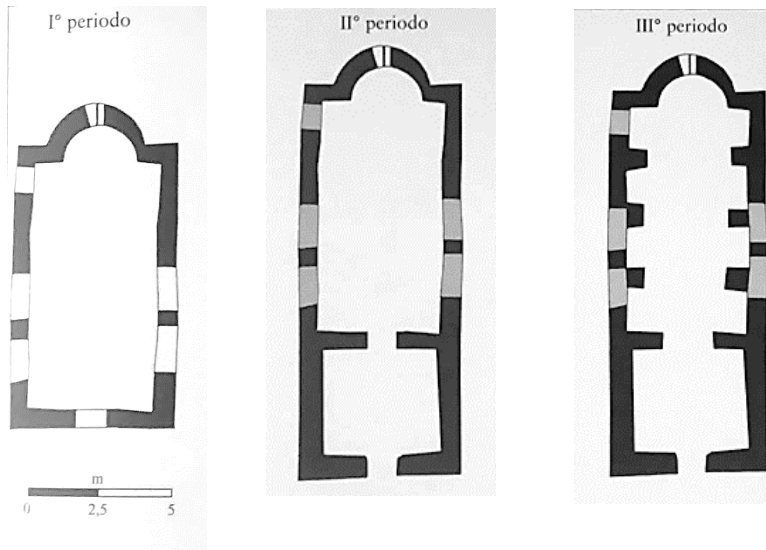


Fig. V.2.2.7. Ricostruzione della pianta della chiesa di S. Marina: fase I (Limoncelli- Falla Castelfranchi 2018).

Fig. V.2.2.8. Ricostruzione della pianta della chiesa di S. Marina: fase II (Limoncelli-Falla Castelfranchi 2018).

Fig. V.2.2.9. Ricostruzione della pianta della chiesa di S. Marina: fase III (Limoncelli- Falla Castelfranchi 2018).



Fig. V.2.2.10. Muro Leccese, S. Marina, interno, veduta generale (Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, di seguito SBAP di Bari, Archivio fotografico per i beni architettonici e storici della Puglia, 313568/D).

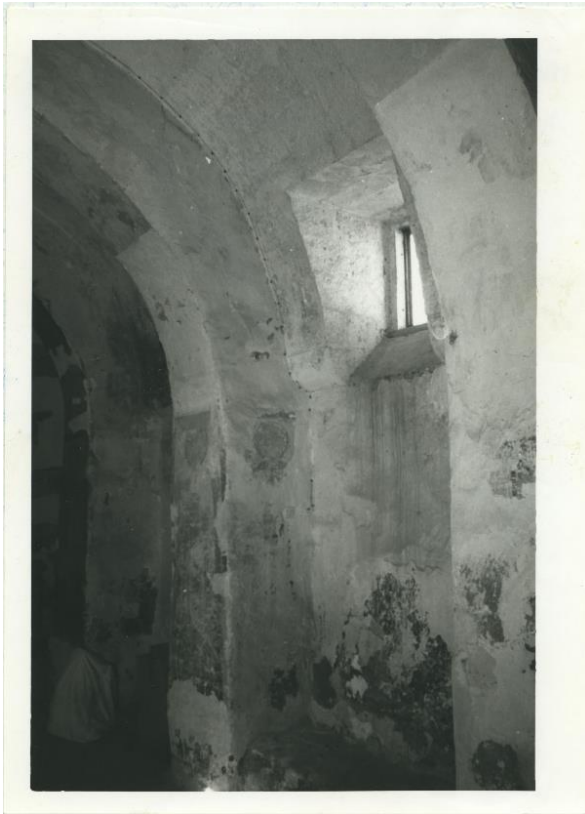


Fig. V.2.2.10. Muro Leccese, S. Marina, interno, particolare di una della seconda arcata settentrionale prima del restauro (1983) (SBAP di Bari, Archivio fotografico per i beni architettonici e storici della Puglia, 70923/D).



Fig.V.2.2.11 a. Muro Leccese, S. Marina, affreschi in controfacciata durante il restauro (s.a. 1983?) (SBAP di Bari, Archivio fotografico per i beni architettonici e storici della Puglia, 62446/D).

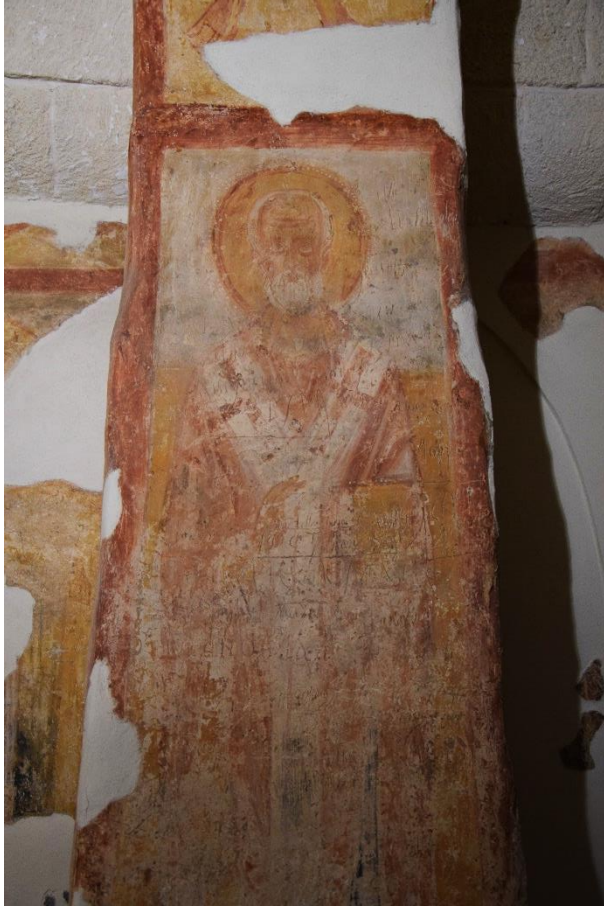


Fig. V.2.2.11 b. Muro Leccese, S. Marina, controfacciata, Ascensione.

Fig. V.2.2.12. Muro Leccese, S. Marina, interno, veduta della parete sinistra.







V.2.2.13. Muro Leccese, S. Marina, interno, parete sinistra primo pilastro, san Nicola.

Fig.V.2.2.14. Muro Leccese, S. Marina, interno, secondo sottarco, san Macario.

Fig. V.2.2.15. Muro Leccese, S. Marina, terzo sottarco, santo martire.



Fig.V.2.2.16. Muro Leccese, S. Marina, veduta generale del registro superiore dall'ingresso verso l'abside.



Fig. V.2.2.17. Muro Leccese, S. Marina, veduta generale del registro superiore dall'abside verso l'ingresso.

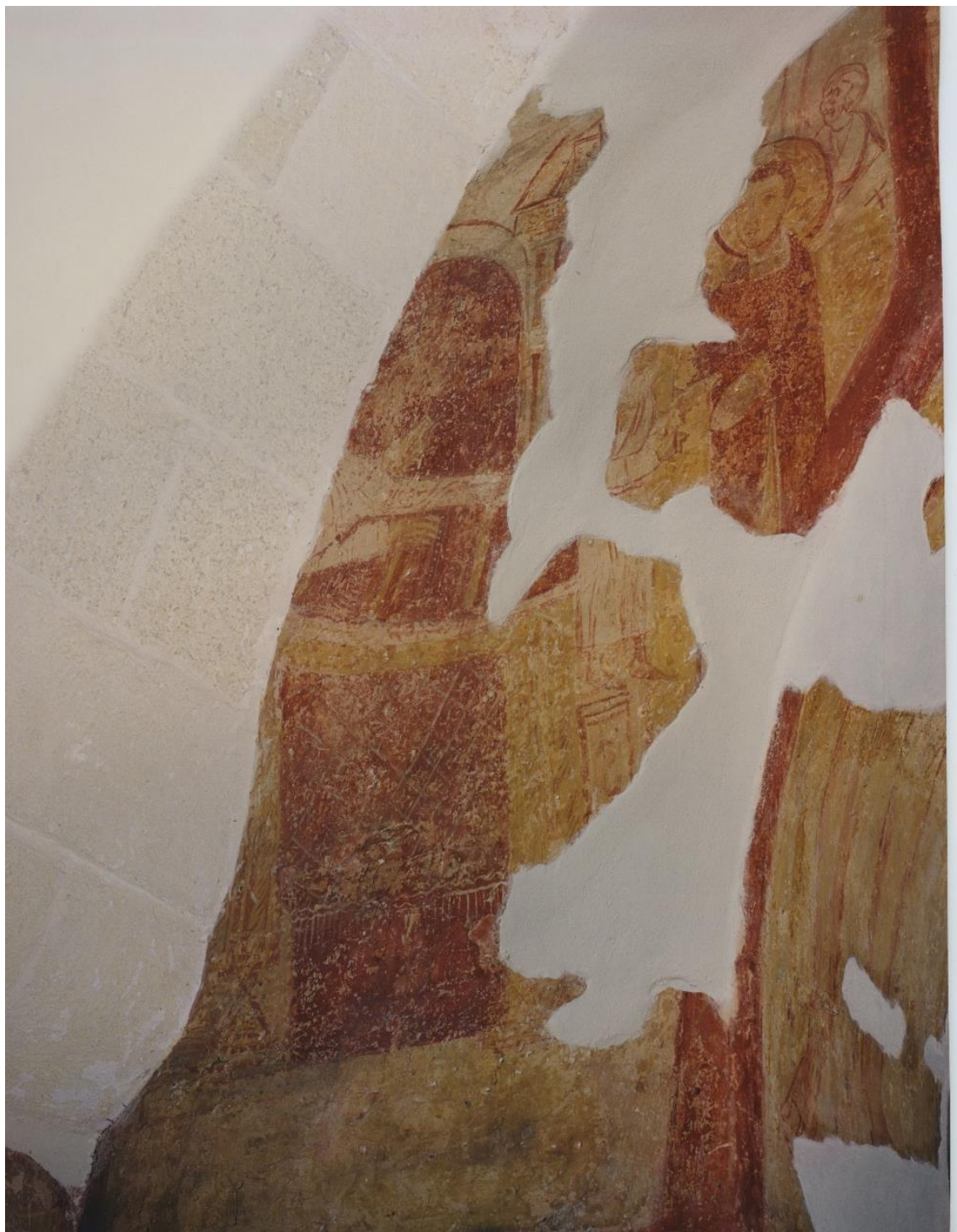


Fig. V.2.2.18. Muro Leccese, S. Marina, interno primo arco, lato sinistro, miracolo nicolaiano (SBAP di Bari, Archivio fotografico per i beni architettonici e storici della Puglia, 313547/D, 1999).



Fig.V.2.2.19. Muro Leccese, S.Maria, interno, secondo arco, lato sinistro, miracolo di san Nicola (il santo abbatte l'albero di Plakoma?)



Fig. V.2.2.20. Muro Leccese, S. Marina, interno secondo arco, lato destro, miracolo marino (SBAP di Bari, Archivio fotografico per i beni architettonici e storici della Puglia, 313549/D, 1999).



V.2.2.21. Muro, Leccese, S. Marina, parete sinistra, particolare del trono gemmato di Cristo e figura inginocchiata.



V.2.2.22. Sanarica, S. Salvatore, particolare di un santo eremita di un sottarco.



Fig. V.2.2.23a. Muro Leccese, S. Marina, interno, vestibolo, parete destra.



V.2.2.23b. Muro Leccese, S. Marina, interno, vestibolo, parete destra, particolare (san Nicola?).

### V.2.3. La cappella di Sant'Eldrado nell'abbazia di Novalesa (Piemonte)

#### Introduzione

L'abbazia di Novalesa è sita nella Valle Cenischia, a breve distanza dal valico del Moncenisio, sull'odierno confine con la Francia e, in antico, in corrispondenza di una delle diramazioni secondarie della via Francigena, che collegava il valico a Susa (fig. V.2.3.1). Il monastero benedettino dedicato ai santi Pietro e Andrea venne fondato nel 726 da Abbone, un alto funzionario della corte merovingia e ad essa imparentato<sup>133</sup>. Anche grazie al favore dei re franchi e godendo dell'indipendenza dall'autorità locale, il monastero si sviluppò e accrebbe la propria influenza nel corso del IX secolo<sup>134</sup>, salvo poi essere abbandonato entro il secondo decennio del X secolo. Il cosiddetto *Chronicon Novalicense*, il racconto leggendario delle origini scritto da un anonimo monaco della comunità intorno alla metà del secolo XI<sup>135</sup>, attribuisce la fuga dei monaci, al tempo dell'abate Domniverto, alla minaccia delle invasioni da parte dei Saraceni, che sarebbero giunti da lì a pochi anni a devastare la valle con saccheggi ed incendi<sup>136</sup>. La maggioranza dei monaci fuggirono e ripararono a Torino insieme alla ricca biblioteca e agli altri preziosi tesori dell'abbazia<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> Alle notizie sulla fondazione si aggiunga il testamento di Abbone del 739, dove sono elencate le generose donazioni terriere in favore dei monaci, sia nell'area cisalpina che al di là dell'odierno confine con la Francia. Per una disamina di queste prime testimonianze documentarie si veda: C. Cipolla, *Antichi inventari del monastero di Novalesa*, in *Ricerche sull'antica biblioteca del monastero della Novalesa*, Torino 1894, pp. 111-189, in particolare p. 119. Il racconto della fondazione è contenuto inoltre nel *Chronicon*, di cui si dirà a breve: *Chronicon Novalicense*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, VII, Hannover 1846, libro I, pp. 78-79; si veda anche l'edizione italiana: *Cronaca di Novalesa*, a cura di G.C. Alessio, Torino 1982.

<sup>134</sup> Per una definizione del carattere regio della fondazione si veda in particolare: G. Tabacco, *Dalla Novalesa a S. Michele della Chiusa*, in *Monasteri in alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (sec. X-XII)* (Relazioni e Comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino, III Convegno di Storia della Chiesa in Italia, Pinerolo 1964), Torino 1966, pp. 481-526; Id., *Spiritualità e cultura nel Medioevo. Dodici percorsi nei territori del potere e della fede*, Napoli 1993, pp. 11-74, in particolare p. 30; G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera. Politiche e scelte religiose nel medioevo italiano*, Roma 1994, pp. 34-38; Id., *Novalesa fra storia e storiografia*, in *Novalesa: nuove luci sull'abbazia*, a cura di M.G. Cerri, Milano 2004, pp. 21-34.

<sup>135</sup> Sulla datazione del *Chronicon* e sul *terminus ante* del 1072, si veda G.C. Alessio, *Introduzione*, in *Cronaca di Novalesa*, pp. XLI-L. Sul significato politico del *Chronicon* si veda: L. Provero, *Monaci e Signori nel Piemonte centromeridionale fra dialettica e partecipazione*, in *Il Monachesimo del secolo XI nell'Italia nordoccidentale*, atti del convegno di studi (San Benigno Canavese, 28 settembre-1 ottobre 2006) a cura di A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 169-190, in particolare pp.173-178.

<sup>136</sup> Sulla fuga preventiva si veda in particolare: A. Settia, *Monasteri subalpini e presenza saracena: una storia da riscrivere*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, atti del 34° Congresso Storico Subalpino (Torino 25-27 maggio 1985), Torino 1988, pp. 293-310; Id., *Gli enigmi di una presenza saracena*, « Bollettino Storico Vercellese », 32 (1989), pp. 129-133; cfr. anche G. Sergi, *Novalesa fra storia e storiografia*, pp. 23-24.

<sup>137</sup> "Veniente ergo abate Domnimverto cum monachis suis et cum cuncta suppelletile et thesaurum enormem in civitate Taurinense": *Chronicon Novalicense*, libro IV. 30, pp. 109. Di un certo interesse la



Da Torino poi la comunità si trasferì a Breme, in Lomellina, dove nelle terre donate dal marchese Adalberto di Torino, fondò un nuovo monastero<sup>138</sup>. La retrocessione della sede a valle può sembrare in contrasto con le ambizioni della comunità verso l'area alpina; in realtà, la scelta del luogo si può considerare in continuità strategica, poiché Breme si trova proprio nel crocevia tra le strade della pianura e le vie di comunicazione alpine<sup>139</sup>. In relazione al controllo e alla gestione di queste arterie viarie assume significato anche l'opera di rioccupazione dei luoghi delle origini, avvenuta verso la fine del secolo X sotto la guida dell'abate Gezone<sup>140</sup>. Alla rinascita del monastero a partire dal reinsediamento dei monaci, il restauro degli edifici sacri e degli spazi dedicati alla comunità, nonché all'operazione culturale relativa, non corrispose il recupero dell'antico prestigio sotto un profilo dell'indipendenza e del potere sul territorio; da questo momento infatti Novalesa fu retta da un priore imposto dalla casa madre di Breme e dovette inserirsi con ambizioni minori in un panorama che, sia sotto il profilo dei poteri laici (la nuova dinastia degli Arduinici) che religiosi (l'episcopato torinese, San Michele della Chiusa, la prevostura di Oulx) non lasciava margine per l'antica grandezza<sup>141</sup>.

Il monastero di Novalesa si delinea quindi dalla sua fondazione – quando i carolingi ne fecero un avamposto franco nella Val Cenischia, allora terra *Langobardorum* – al momento del ritorno dei monaci in quei luoghi, tra la fine del X e l'XI secolo, come un luogo di confine prima e di comunicazione poi, verso cui si diressero gli interessi delle autorità proprio per il suo potenziale

---

testimonianza romanzesca del *Chronicon*, che riferisce che al momento dell'arrivo presso il monastero, i Saraceni avessero trovato solo due vecchi monaci a custodia degli edifici e delle case: ivi, libro IV. 29, pp. 108-109.

<sup>138</sup> Adalberto aveva già donato ai monaci la chiesa di S. Andrea a Torino. Si veda la donazione trascritta in: *Cartario della Abazia di Breme*, a cura di L.C. Bollea, Torino 1933 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 127), docc. I-II, pp. 1-2. Su Breme si veda: P. Mancini, *San Pietro di Breme nei secoli X e XI. Un'abbazia regia coinvolta nelle lotte di potere*, in «Archivio Storico Lombardo», 130 (2004), pp. 73-108; G. Cantino Wataghin, *L'Abbazia di San Pietro di Breme: una nota sulla chiesa abbaziale e la sua cripta*, in *La mémoire des Pierres: mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, sous la direction de S. Balcon-Berry, B. Boissavit-Camus, P. Chevalier, Turnhout 2016 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 29), pp. 267-282.

<sup>139</sup> Cantino Wataghin, *L'Abbazia di San Pietro*, p. 268.

<sup>140</sup> Si veda *Chronicon Novalicense*, lib. V, cap. 25 (anche in Bollea, *Il Cartario della Abazia di Breme*, doc. 22, p. 26); Sergi, *Novalesa tra storia e storiografia*, pp. 26-27. M. Saracco, *Migrazioni di comunità monastiche: Novalesa e Breme*, in *Il monachesimo del secolo XI*, pp. 69-92.

<sup>141</sup> Tabacco, *Dalla Novalesa a S. Michele*, pp. 11-74; Mancini, *San Pietro di Breme*, pp. 73-108; Cantino Wataghin, *L'Abbazia di San Pietro di Breme*, pp. 267-282; C. Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa e in Valle di Susa: testimonianze di pittura murale tra VIII e XIII secolo*, in *La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, atti del Convegno (Novalesa, 10-12 luglio 1981), vol.1, Torino 1988, pp. 61-181, in particolare p. 67; Sergi, *Novalesa tra storia e storiografia*, pp. 26-27.

in rapporto all'espansione delle vie verso la Francia attraverso le Alpi<sup>142</sup>, aspetto cruciale in particolare per il periodo qui in oggetto, la seconda metà del secolo XI e il principio del XII.

Secondo quanto emerso dalle indagini archeologiche svolte nell'arco di decenni sotto la direzione di Gisella Cantino Wataghin, il monastero appariva già alle sue origini come un complesso recintato con la chiesa principale circondata da cappelle distaccate (fig. V.2.3.2)<sup>143</sup>. Al secolo VIII, al momento della fondazione, si possono datare la struttura ad aula unica della chiesa abbaziale e gli ambienti a nord, una cappella e un secondo annesso (fig. V.2.3.3)<sup>144</sup>. L'area presbiteriale venne modificata forse al principio del IX secolo. Non è chiaro se un chiostro dovesse già affiancare la chiesa sul lato sud. Alla fase iniziale del complesso monastico è stata anche ricondotta la cappella o chiesa di S. Maria, ad aula unica e con abside quadrangolare<sup>145</sup>. Anche l'attuale cappella di Sant'Eldrado sovrasta una più antica struttura con abside quadrangolare, forse da collocarsi ugualmente entro la metà del IX secolo<sup>146</sup>. Ad una fase preromanica risalgono inoltre la cappella dedicata a San Michele e forse, se il *Chronicon* risultasse affidabile in questo punto, quella del Salvatore. Le cappelle hanno icnografia simile e il suggerimento di Cantino

---

<sup>142</sup> Sull'accresciuta importanza del Moncenisio nel corso del Medioevo: M. Chiaudano, *La strada romana delle Gallie*, Torino 1939, p. 16; M.C. Daviso di Charvensod, *I pedaggi delle Alpi occidentali nel medio evo*, Torino 1961, pp. 39-44; M.A. de Lavis Trafford, *Le chemin carolingien dit par le chroniqueurs "par le Mont-Cenis"*, in «Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne», 15 (1964), pp.105-111; Sergi, *Aristocrazia del potere*, pp. 37, 122-123. Contemporaneamente i monaci avevano di questa via già intuito l'importanza in relazione alla missione religiosa; una testimonianza in merito a questo aspetto è il patronato del monastero dell'ospizio del Moncenisio fatto costruire "ad peregrinorum receptionem" da Ludovico il Pio: *Monumenta Novalicensia*, I, p. 73, doc. 7; *Lotharii I. et Lotharii II Diplomata*, bearbeiten von T. Schieffer, Berlin-Zürich 1966 (*Monumenta Germaniae Historica, Diplomata Karolinorum*, 3), pp. 61-62, doc. 4; Il diploma è stato interpretato in due direzioni divergenti. Una parte della critica ritiene che Lotario confermi il possesso dell'ospizio a Novalesa, l'altra che sia proprio il diploma a sancire l'indipendenza dall'ospizio da quel momento in poi. Sulla complessa questione interpretativa delle carte e della loro manomissione tra XII e XIII secolo da parte dell'Abbazia, si veda in particolare: G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia. Da Chambéry a Torino fra X e XIII secolo*, Napoli 1981, pp. 95-105. Id., *Aristocrazia della preghiera*, pp. 124-131.

<sup>143</sup> Si veda anche sul rapporto tra liturgia e complesso architettonico e su un possibile percorso dalla cappella di S. Maria a quella di S. Michele: E. Micheletto, *Le cappelle dell'Abbazia della Novalesa. Architettura e schema distributivo*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-29 settembre 1979, Roma 1982, pp. 103-113, in particolare pp. 108-109.

<sup>144</sup> Non è possibile dare qui conto delle significative testimonianze di scultura altomedievale, decontestualizzate e musealizzate nell'abbazia o nel Museo Archeologico di Torino. Si veda: S. Casartelli Novelli, *I marmi altomedievali*, in *Nuove scoperte alla Novalesa*, Atti del convegno 1976, in «Segusium», 15 (1979), pp. 47-67; S. Uggé, *I reperti scultorei di epoca altomedievale*, in *Novalesa: nuove luci sull'abbazia*, pp. 59-72.

<sup>145</sup> G. Cantino Wataghin, *Indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, 34° Congresso storico subalpino (Torino, 27-29 maggio 1985), pp. 569-585, in particolare pp. 573-574.

<sup>146</sup> A. Crosetto, *Abbazia della Novalesa. La cappella di Sant'Eldrado*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-29 settembre 1979), Roma 1982, pp. 115-122.

Wataghin è che una possibile datazione relativa si deduca dalle differenti proporzioni adottate nello sviluppo del coro. Oltre alle indagini storiche, anche i rilievi archeologici spingerebbero a ridimensionare l'impatto delle scorrerie saracene nel sito di Novalesa; solo per la cappella di Santa Maria, infatti, sono state rilevate tracce di distruzione nell'alzato. Così al ritorno della comunità la chiesa principale venne riammodernata; l'impianto ora viene delineato come una basilica tre navate scandite da pilastri quadrangolari con archi a tutto sesto e copertura a capriate, cui solo in seguito, non prima del XII secolo, vennero aggiunti un nuovo corpo di fabbrica sul lato anteriore e il chiostro<sup>147</sup>.

Un dato che è stato dibattuto dalla critica è l'informazione tramandata dal *Chronicon* circa la chiamata del vescovo di Ventimiglia per consacrare le quattro cappelle del monastero. Carlo Cipolla aveva ricondotto la notizia all'abbaziate di Gezone, e quindi alla prima fase di ricostruzione del monastero, mentre alla luce del riferimento del cronista ad un "*moderno denique tempore*" in cui questa si svolse e di una nuova proposta di identificazione del vescovo, è stata considerata la possibilità che l'iniziativa si debba ad Adraldo di Breme (1066-1091/97). Ciò sembrerebbe avvenuto forse nei primi anni della sua guida del monastero, considerando la datazione del *Chronicon*, e all'interno di un più articolato programma di promozione del prestigio di Novalesa<sup>148</sup>. L'ipotesi è suggerita in particolare a Segre Montel dalla distribuzione cronologica delle campagne pittoriche che riguardano questa seconda *tranche* di lavori di rinnovamento, che la studiosa ritiene unitariamente promossi da Adraldo di Breme. Forse entro questa data sono da collocare gli affreschi emersi nella chiesa abbaziale con la Lapidazione di santo Stefano (fig. V.2.3.4)<sup>149</sup>.

Nella cappella di San Michele, Costanza Segre Montel poteva osservare l'emergere dei frammenti di velari dipinti e ricondurli entro l'XI secolo (figg. V.2.3.5-6)<sup>150</sup>. Con il procedere dei restauri ulteriori frammenti pittorici medievali sono emersi, in particolare in corrispondenza della parete absidale al di sopra del velario menzionato (fig. V.2.3.7-8). Immediatamente sopra a questo si trova infatti un'iscrizione mutila<sup>151</sup>. Nel registro principale sono invece conservati due

---

<sup>147</sup> Sulle summenzionate operazioni di restauro al momento del rientro della comunità si veda anche G. Cantino Wataghin, E. Destefanis, *L'abbazia di Novalesa tra il secolo XI e il secolo XII nel quadro delle istituzioni monastiche contemporanee: fonti scritte e testimonianze archeologiche*, in *Attraverso le Alpi: S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altre reti monastiche*, atti del Convegno internazionale di studi (Cervère-Valgrana, 12-14 marzo 2004), a cura di F. Arneodo, P. Guglielmotti, Modugno (BA) 2008 (Bibliotheca Michaelica, 3), pp. 73-94.

<sup>148</sup> Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, p. 88, n. 67.

<sup>149</sup> Ivi, pp. 66-70.

<sup>150</sup> Ivi, p. 67.

<sup>151</sup> Al centro l'iscrizione è coperta dal riquadro di decorazione cinquecentesca; prosegue però molto frammentaria sul lato destro. Il testo in lettere capitali latine si dispone su quattro delle (forse in origine su tutte e cinque) fasce di colore bianco e violaceo. Si può leggere " [...]A TU RA [...] C: CO L(?) PRM (?)"

raffinati cherubini speculari che dovevano probabilmente affiancare una rappresentazione di Cristo. Solo del destro si conserva il viso e il cartiglio contenente un'iscrizione frammentaria che mi sembra di poter leggere "[...] IS GRAVIUS RIBE(?)AT [...]". Ancora più in alto nell'arco trionfale si trova sulla destra la sagoma di una figura umana affiancata da un tavolo, su cui è poggiata, tra le poche cose ancora percepibili, una brocca<sup>152</sup>.

Nella cappella del Salvatore la decorazione pittorica si conserva solo per la cornice decorativa dell'arco absidale e per un frammento della parte superiore di un nimbo, affiancato dall'iscrizione greca IC XC, e di un secondo clipeo al primo molto vicino sulla destra: forse anche in questo caso ci doveva essere Cristo affiancato da due angeli (fig. V.2.3.9). Ad uno di essi dovrebbe appartenere anche il piede, con lembo di veste svolazzante nell'angolo in basso a sinistra del catino absidale. Il programma iconografico doveva comprendere un ciclo dedicato all'oscuro sant'Arnulfo, che era ancora visibile al principio dell'Ottocento e oggi è perduto<sup>153</sup>. Per quanto riguarda il festone vegetale dell'arco e la fascia a decorazioni geometriche, mi sembra che entrambe trovino puntuali confronti con i partiti decorativi della cappella di Sant'Eldrado, tali non sembra di poter escludere che questi fossero stati eseguiti a breve distanza cronologica e forse persino dalle stesse maestranze<sup>154</sup>.

Occorre infine menzionare l'ultima delle campagne pittoriche medievali del complesso, che corrisponde ai resti di decorazione pittorica sul lato occidentale del chiostro della chiesa abbaziale (fig. V.2.3.10)<sup>155</sup>. Nella lunetta sulla parte sommitale della parete, Sant'Eldrado qui ("S. ALDRADUS"), con le vesti da abate benedettino, presenta la donatrice Clara a Cristo, rappresentato in Maestà seduto su un arco di cielo. Sul lato opposto ad Eldrado si trova la figura

---

RESPICISAV TO[...]/[...]TUREI [...]/ EST IN SEX ALIS [...] RI[...] AT [...]". Non essendomi ancora avvalsa dell'aiuto di un paleografo posso solo indicare un riferimento alla rappresentazione che sovrasta l'iscrizione "in sex alis", le ali dei Cherubini/Serafini. Prima che l'iscrizione avesse l'attuale visibilità Segre Montel aveva suggerito a torto che il numero sei fosse indicazione cronologica per 1066.

<sup>152</sup> Questo gruppo di affreschi, cui si aggiunge parte di un decoro a finti marmi dipinti in corrispondenza di un pilastro sul lato destro della cappella, finora non è mai stato descritto e approfondito. Per quanto riguarda le due figure angeliche, mi sembrano alquanto caratteristiche le proporzioni degli arti, le mani grandi e affusolate e i giganteschi piedi. Il viso dell'angelo conservato è caratterizzato da un incarnato uniforme chiaro con le gote rese graficamente da due tondi rossi; le ombre intorno all'ovale del volto e alle palpebre inferiori sono accentuate e rese con pittura scura; gli occhi grandi e a mandorla con piega all'ingiù, le labbra piccole e carnose, i capelli formano una calotta compatta. Questi aspetti dello stile possono richiamare la decorazione pittorica di S. Martino di Aurogo in Valchiavenna e, meno puntualmente, le campagne pittoriche di Civate e la decorazione di Sant'Eldrado, e dovrebbero quindi orientarci non oltre il terzo quarto del secolo XI.

<sup>153</sup> A.L. Millin, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gènes*, Paris 1816, I, pp. 141-143; Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, pp. 70-72.

<sup>154</sup> Dello stesso avviso: Micheletto, *Le cappelle dell'Abbazia*, p. 106.

<sup>155</sup> Cantino Wataghin, Destefanis, *L'abbazia di Novalesa*, p. 82.

di un altro santo, che dalle vesti si potrebbe identificare con uno degli apostoli dedicatari della chiesa abbaziale, Andrea, piuttosto che Pietro, a causa del bastone che tiene in mano. Più in basso un'iscrizione su diverse linee (di cui non si è mai data ipotetica lettura) è inframmezzata dalla rappresentazione di un edificio, probabilmente il monastero stesso<sup>156</sup>. Questa testimonianza è stata datata da Segre Montel all'abbaziale di Guglielmo, al terzo decennio del XII secolo<sup>157</sup>.

### **Il programma iconografico della cappella di Sant'Eldrado**

La cappella di Sant'Eldrado presenta una struttura a navata unica terminante ad est da con abside semicircolare; solo il portico da cui è preceduta è un'aggiunta della metà del XVII secolo (fig.V.2.3.11)<sup>158</sup>. Lo spazio interno è suddiviso in due campate, la più orientale coperta a botte e la più occidentale a crociera, separate da un'arcone trasversale. Il ciclo pittorico, sostanzialmente ben conservato, ha subito nel corso del 1828 un intervento di ripristino<sup>159</sup>, con il risultato di inserti incongrui sotto un profilo stilistico ma fortunatamente fedeli all'iconografia originale. Per l'elevato livello qualitativo e per la profusione di partiti decorativi, variegati e dai colori squillanti che riempiono ogni spazio di risulta e si affiancano a finti marmi nelle zoccolature (festoni vegetali e complessi motivi geometrici) la cappella appare un concentrato di preziosismi entro cui si articola un complesso programma iconografico.

In controfacciata la monofora a forma di croce, bordata di rosso, è integrata in una più ampia scena di tema apocalittico (fig. V.2.3.12)<sup>160</sup>; immediatamente sotto all'apertura è la montagna del Golgota con una grande croce di legno e gli strumenti della passione in basso; ai lati sono due angeli che soffiano in trombe oblunghe, rivolgendo lo sguardo e il suono emesso dagli strumenti verso il basso; dove dal terreno fuoriescono i corpi chiamati a ricongiungersi alle anime nel giorno del Giudizio. La posizione del tema escatologico in controfacciata appare consueta, ma la sua declinazione a Novalesa è inedita per la sintesi dell'insieme, che ruota attorno grandiosa croce sul Golgota<sup>161</sup>.

---

<sup>156</sup> Cfr. Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, p. 71.

<sup>157</sup> *ivi*, pp. 70-72.

<sup>158</sup> Crosetto, *Abbazia di Novalesa*, pp. 116-118.

<sup>159</sup> Di questo restauro del 1828 fanno menzione: G. Casalis, *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. Re di Sardegna*, Torino 1843, XII, p. 63; C. Cipolla, *Monumenta Novalicensia Vetustoria. Raccolta degli atti e delle cronache riguardanti l'abbazia della Novalesa*, vol. 1, Roma 1898, p. XI.

<sup>160</sup> Questo tipo di aperture sono piuttosto diffuse sul territorio piemontese; nel San Michele di Oleggio se ne trovano ben due, una all'apice dell'arco trionfale e la seconda in facciata, anche questa integrata nella decorazione, convergendovi i due cervi dipinti in controfacciata.

<sup>161</sup> Possibili modelli iconografici potrebbero rintracciarsi nella pittura paleocristiana, in particolare nelle croci gemmate delle absidi romane, ad esempio Santa Pudenziana, dove il tema escatologico è centrale. Si veda

Il tema trionfale della Seconda Venuta trova la sua controparte nella *Majestas Domini* dell'abside (fig.V.2.3.12). Qui Cristo è seduto entro una mandorla di luce su un trono gemmato senza schienale, con un cuscino, di tessuto a rombi con fasce a caratteri pseudocufici; benedice alla greca, mostrando un codice con coperta gemmata appoggiato sulla gamba opposta, in una posa di monumentale ieraticità. Il nimbo crucigero ospita l'iscrizione "LUX". Ai suoi lati sono i due arcangeli Gabriele e Michele, ciascuno con *loros* e labaro, più in basso tra le finestre sono i santi protagonisti della decorazione della cappella: Eldrado a destra, con gli abiti del monaco, e Nicola a sinistra, in vesti episcopali, entrambi identificati da iscrizioni (fig. V.2.3.14). Ai piedi dei due santi sono altri due personaggi, prostrati in adorazione; a sinistra è un uomo sbarbato e tonsurato con una veste da monaco benedettino simile a quella di Eldrado. L'iscrizione che lo accompagnava (se la pia modestia ne avesse permesso la presenza) è perduta, ma si può osservare che il personaggio non tocca con le mani i piedi del santo ed è dunque in una posizione gerarchicamente inferiore al secondo personaggio a destra. Quest'ultimo, posto ai piedi di Eldrado, è più anziano e ugualmente tonsurato, ha i capelli bianchi e indossa una veste simile al primo ma più scura, quasi nera; l'iscrizione, anche se parzialmente mutila, ci informa che si tratta di Adraldo di Breme, "ADRA(LD)US BREME/[T] ENS [...]" (fig. V.2.3.15). L'iscrizione che correva in basso lungo il semicilindro dell'abside è oggi mutila, ad eccezione di alcune lettere ("FILIUS [...] R/ [...] PRECATUR")<sup>162</sup>.

La volta a botte della campata verso l'abside, che accoglie il ciclo di san Nicola, presenta una successione di scene senza soluzione di continuità (fig. V.2.3.16). Al centro è una croce patente del colore blu del cielo, senza bordo a delimitare la fine dei bracci, al cui incrocio si dilata un clipeo sottolineato da due fasce esterne di colore blu più scuro e giallo oro. Al centro è l'Agnello apocalittico, trafitto dalla lancia/croce astile. Sui quattro bracci della croce sono quattro cerchi rosso porfido con bordo bianco, forse la rappresentazione di quattro astri, essendo preceduti da iscrizioni che riportano, con caratteri latini, le parole greche "ARCTOS" (ἄρκτος, Orsa Maggiore, per il Nord), "MISIMBRIA" (μεισημβρία, mezzogiorno, per il Sud) "ANATOLE" (ἀνατολή, alba, per l'Est) "DISIS" (δύσις, tramonto per l'Ovest) (fig.V.2.3.17).

Il ciclo di san Nicola ha inizio al centro della sezione ad est, in asse con la Maestà di Cristo nell'abside, con la scena del *Rifiuto del latte materno* (fig.V.2.3.18); prosegue, in senso antiorario, con l'episodio della *Dote alle tre fanciulle* (fig. V.2.3.19), la miracolosa elezione di Nicola a

---

G. Ristow, G. Jászai, s.v. *Golgotha*, in *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, hrsg. von Hans Brandhorst, Band II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, coll. 164-165.

<sup>162</sup> Circostanza alquanto scoraggiante, perché per la sua posizione avrebbe potuto rivelare qualcosa in più sui due personaggi e sulle loro intenzioni comunicative adottate nella decorazione interna della cappella.

vescovo (V.2.3.20) e, sull'ultimo lato breve, la sua consacrazione episcopale con Nicola tra un vescovo e un altro prelado (fig. V.2.3.21). Il ciclo continua in basso, sulle pareti laterali della campata con due episodi: a sinistra, molto rimaneggiato, san Nicola salva i tre innocenti dall'esecuzione (fig.V.2.3.22) e, a destra il *Miracolo dell'olio pestifero* (fig.V.2.3.23). La rappresentazione di san Nicola in fasce che rifiuta il latte a Novalesa è tra le prime attestazioni iconografiche in Occidente di questo episodio dell'infanzia che avrà ampia diffusione nei secoli successivi (fig. V.2.3.18). La scena ha una posizione centrale nella distribuzione del racconto e la sua importanza è anche ribadita dall'iscrizione, potremmo dire celebrativa, in raffinate lettere capitali latine su fondo rosso nel bordo dell'arco. Sotto ad un ricco fascione decorato con cerchi intrecciati, si legge sulla sinistra: "ABSTINET HIC LACTE DNI [...] VIRTUTE REFECTUS" e dopo un intervallo segnalato da una piccola croce "MIRATUR MATER GENITU NON SUMERE MAMAS"<sup>163</sup>. La scena si svolge in un interno domestico, descritto unicamente dagli elementi dell'arredo. La madre Nonna, identificata dall'iscrizione ("MATER"), siede su di un trono gemmato, mentre tiene Nicola in braccio; i piedi sporgono dalla cornice, invadendo lo spazio dello spettatore. Davanti a lei è la grande culla del bambino, ribaltata prospetticamente nello spazio, e a terra un tavolino quadrato su cui è appoggiata una cesta con un gomitolino di lana, con il filo sciolto<sup>164</sup>. La madre scopre il seno e lo offre al neonato, con il gesto di tenerezza della testa piegata verso di lui; Nicola è tanto stretto nelle fasce che non traspare nulla della volumetria del corpo, estremamente allungato nella sua forma larvale e tutto disposto in perpendicolare rispetto alla madre. Il rifiuto della poppata è qui restituito dalla posizione della testa del bambino, voltata dal lato opposto rispetto alla madre e al suo seno, con lo sguardo in direzione dello spettatore<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> F. Babudri, *Gli affreschi nicolaiani dell'abbazia di Novalesa* (1955), riedito a cura di C. Bollentini, in «Segusium», 56 (2018), pp. 213-242, in particolare p. 227.

<sup>164</sup> La presenza del gomitolino di lana, piuttosto che un mero elemento descrittivo, "di genere", potrebbe alludere implicitamente all'Annunciazione che, nell'arte bizantina, vede la Vergine interrotta dall'angelo proprio mentre svolge l'attività della maglia, spesso con il fuso in mano. Secondo quanto raccontato nella *Vita per Michaelem* la più antica vita completa di Nicola in greco e la base della traduzione latina redatta da Giovanni Diacono Napoletano, Nonna era divenuta sterile dopo aver concepito Nicola, in modo opposto a quanto era avvenuto ad Anna, aprendo la possibilità di un paragone retorico tra Nicola e Giovanni Battista: *Vita Per Michaelem*, 4, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 112; Giovanni Diacono, *Vita Nicolai*, 2, in Corsi, *La «Vita» di S. Nicola*, pp. 362-353.

<sup>165</sup> L'episodio risulta una creazione originale dell'arte occidentale e non conosce alcuna attestazione iconografica nell'arte bizantina, si veda: Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 66-69. La prima fonte greca è proprio la *Vita per Michaelem* già menzionata: "γαλουχούμενος γὰρ τῇ μητρικῇ θηλῇ ἄλλας τῆς ἑβδομάδος ἡμέρας κατὰ τὸ εἰωθὸς τοῖς βρέφεσιν, τετράδι καὶ παρασκευῆ ἅπαξ τῆς ἡμέρας ἐν τῇ τεταγμένη ὥρᾳ τοῦ γάλακτος μετελάμβανεν, ἱερατικῶ κανόνι καὶ πρὸ τῆς τῶν φρενῶν τελειότητος τιθηνούμενος ὁ μακαρίτης καὶ ζωῆς ἐντεῦθεν μακαρίας τε καὶ ἀπήμονος ἐνδιαίτημα προδεικνύμενος. 'υἱὸς γὰρ δίκαιος γεννᾶται εἰς ζωσὶν' καθὼς φησὶν ἡ γραφή." (*Vita per Michaelem*, 5-6, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 113-114). Dalla *Vita per Michaelem* l'episodio del rifiuto del latte materno, con il suo corredo retorico, è accolto fedelmente in Giovanni Diacono Napoletano: "Nimimur, qualis futurus esset puer, in ipso ita dicam primordio nativitat

La scena successiva sul lato breve sinistro della volta è il *Miracolo della dote alle tre fanciulle* (fig.V.2.3.19). A sinistra un “paesaggio” architettonico con un anfiteatro sullo sfondo è identificato “PATERA CIVITAS” dall’iscrizione che corre in verticale lungo una porta cittadina. Questa struttura è collegata mediante da una copertura a tetto a una torre circolare collocata sul lato opposto, venendo così a costituire lo spazio chiuso che ospita cui parte del miracolo. Sulla sinistra è seduto, sveglio e atteggiato in posa pensierosa, il padre delle fanciulle (“PATER PUELLARUM”), che sono alla sua destra, stese dormienti su un giaciglio, più che un letto. Il padre non guarda le figlie, ma di fronte a sé, dove appare in piedi, oltre la torre, il giovane Nicola, che tenendo un oggetto a forma di vaso in mano getta alcune monete verso le fanciulle: se ne vedono tre sospese vicino alla mano in corrispondenza della finestra della torre e altre che cadono nello spazio della casa, quasi sulle teste delle giovani. Nicola è identificato dall’iscrizione, mentre in basso, nella fascia rossa dell’arco, la didascalia frammentaria recita “CEDE NEFTAS [...] A [...]P [...]OREM”<sup>166</sup>.

Proseguendo nella stessa direzione antioraria, il resto della volta è dedicato al racconto dell’elezione di Nicola a vescovo, suddiviso in due episodi (figg. V.2.3.20-21). Sul lato lungo è l’arrivo di Nicola nella basilica episcopale di Mira. La città con una torre e un alto edificio è identificata dall’iscrizione come “MIRREA CIVITAS”, segue sulla destra un fastoso ciborio che indica lo spazio interno della chiesa. La struttura su quattro colonne (la quarta è nascosta) coperta da cupola ospita un suppedaneo gemmato su cui è l’altare coperto da un drappo rosso; dalle arcate pendono una croce patente con gemme e perline e una corona votiva anch’essa dorata e gemmata. Davanti all’altare sono prostrati due religiosi, uno anziano e l’altro più giovane sopra i quali in alto si legge l’iscrizione “PONTIFICES”. Sulla destra è rappresentato l’ingresso della chiesa, un edificio con tetto a spioventi; la porta aperta ha due battenti cassettonati spalancati. Davanti alla porta è di nuovo il vescovo più anziano che trae a sé, tenendolo per il polso e la spalla, il giovane Nicola, identificato dall’iscrizione, appena arrivato davanti alla chiesa. Sulla fascia rossa sull’arco che delimita in basso la scena l’iscrizione recita “DMN ROGITANT DARE

---

eius, monstrare dignatus est. Enim vero, cum matris adhuc lacte aleretur, coepit bino in hebdomode, die quarta scilicet et sexta feria, semel bibere mammas, et hac vice contentus, tota die sic permanebat. [...]”: *Vita Sancti Nicolai* in Corsi, *La "Vita" di san Nicola*, pp. 362- 363. Sulla fortuna del “canovaccio” latino di Giovanni Diacono attraverso i secoli e attraverso l’Europa, si veda pure: C. Cioffari, *Le fonti latine su S. Nicola dal VII al IX secolo*, in «Nicolaus. Studi Storici», XX (2009), 1, pp. 17-96, in particolare pp. 63-64. L’episodio si radica nell’iconografia occidentale senza essere di fatto mai soppiantato come episodio rappresentativo dell’infanzia di Nicola, tanto da venire estrapolato dai cicli della vita come tema autonomo: cfr. V.3.3; V.3.7; (in via ipotetica anche V.4.5). L’episodio bizantino del “miracolo del bagno” quello del neonato in grado di reggersi da solo sulle sue gambe: V.3.4, V.4.3, V.4.5.

<sup>166</sup> Babudri, *Gli affreschi nicolaiani*, p. 229.



[...] + OCCURRIT DIGN NICHOLAUS EX NOMINE DICTUS”, dove “DIGN” dovrebbe stare per “dignus”<sup>167</sup>.

Nell’ultima sezione della volta è rappresentato Nicola al centro, per la prima volta indicato con l’appellativo davanti al nome, “SCS”, nei panni della sua nuova dignità episcopale affiancato da un uomo maturo a sinistra, con barba bruna e appuntita e sulla destra da un secondo personaggio anziano, presumibilmente lo stesso dell’episodio precedente, entrambi identificati dall’iscrizione come “C EPISCOPI”. A destra del secondo è la cattedra vescovile, un sedile posto su un suppedaneo, coperto da un tessuto blu decorato con lo stesso motivo della dalmatica di Nicola e sovrastato da un voluminoso cuscino. I tre personaggi sono inquadrati in un’architettura con una copertura a cupola embricata con lanterna centrale. Non è chiaro se l’iscrizione che corre in basso si riferisca a questa scena celebrativa, come vuole Babudri e in analogia con le restanti, oppure al miracolo rappresentato all’interno della lunetta; questa recita infatti (secondo l’etimo greco) “NICHOLAUS MAGNA POPULI VICTORI(a)”.

Nella parete laterale, in corrispondenza della consacrazione di Nicola è la scena più celebre del miracolo della *Praxis de Stratelatis*, molto compromessa da un punto di vista conservativo e rimaneggiata nell’Ottocento (fig. V.2.3.22). San Nicola strappa la spada dalle mani del boia, che sta per assassinare i tre cittadini di Mira ingiustamente accusati e condannati a morte. Lo schema compositivo appare fedele ai prototipi bizantini: il santo si avvicina alle spalle del boia e sul lato opposto sono i tre innocenti vestiti, con le mani legate e bendati attendono l’esecuzione, sullo sfondo del paesaggio. L’unica differenza rispetto alle scene bizantine è nell’iconografia del santo, che qui appare con capelli scuri e barba appuntita, ormai adulto ma ancora lontano dall’immagine di venerando vescovo che si vede nell’abside, anch’essa occidentale nelle scelte dei dettagli dell’acconciatura e della barba, oltre che nelle vesti. Sfortunatamente dell’iscrizione che corre nella fascia blu che delimita in basso la scena non rimangono che lettere sparse e non è stata avanzata fino ad ora nessuna proposta di integrazione.

Nella parete dirimpetto, sotto al miracolo delle tre fanciulle, si conclude il ciclo nicolaino con il *Miracolo dell’olio pestifero* o *Thauma de Arthemide*, qui latinizzato: la divinità, che sotto mentite spoglie, inganna i pellegrini per attentare al santuario di Nicola è infatti identificata dall’iscrizione come “DIANA” (fig. V.2.3.23).

Il senso di lettura della scena è da destra verso sinistra: Diana è su una barca, travestita da pellegrina e accompagnata da un rematore anonimo, un anziano dal volto arcigno che guarda dal

---

<sup>167</sup> Babudri, *Gli affreschi nicolaiani*, p. 232.

lato opposto. La donna si rivolge ai marinai sulla nave al centro della scena e consegna ad uno di loro un vaso con l'olio; questi, giovane e sbarbato con le mani velate in segno di rispetto, lo prende accogliendo la preghiera della donna di portarlo a Mira come dono per le lampade sulla tomba del santo. La seconda metà della storia è sulla sinistra, senza soluzione di continuità. L'altro marinaio della nave, dando le spalle al primo, esegue l'ordine di san Nicola di gettare il contenuto del vaso in mare. Il liquido trasparente a contatto con l'acqua dà origine a fiamme, rappresentate qui con linee ondulate di pittura rossa che salgono verso l'alto. San Nicola non è rappresentato sulla nave ma in piedi, stante sulla terraferma, e anzi, per accogliere la sua figura monumentale l'acqua del mare e le piccole onde che ne descrivono il movimento, si interrompono bruscamente. La scena è completata in alto a destra da due teste alate che soffiano verso la vela, due venti favorevoli ai naviganti. Se, come presumibile, anche qui la scena era accompagnata da un'iscrizione, non ne è rimasta nessuna.

Al ciclo di san Nicola si affianca nella volta della campata ovest e nelle pareti corrispondenti un ciclo dedicato al santo monaco e abate Eldrado (fig. V.2.3.24). Prima di descrivere gli episodi narrati, sarà necessaria una breve premessa sul *corpus* agiografico del santo. Le principali fonti sulla vita di Eldrado sono rappresentate dalla *Vita soluto sermone scripta*, completa ma non databile<sup>168</sup>, una postilla biografica aggiunta forse alla fine del X o nell'XI secolo alla voce dedicata al santo nel *Martyrologium Adonis* (Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Hamilton 4) conservato in origine a Novalesa<sup>169</sup> (sul quale si tornerà); alla seconda metà del XII secolo si può attribuire è la breve menzione contenuta nel *Chronicon Novalicense*<sup>170</sup>; infine dall'*Officium sancti Eldradi confessoris et abbatis*, databile per il riferimento al reliquiario argenteo contenente le reliquie del

---

<sup>168</sup> Questa fonte venne edita dal Cipolla, il quale ne aveva tratto il testo dall'edizione datane dai Bollandisti nel Seicento; l'originale risultava all'autore introvabile né alcun tipo di indicazione cronologica era stata fornita dagli stessi Bollandisti: Cipolla, *Monumenta Novalicensia*, 1, p. 378; si veda in particolare per la questione l'approfondita voce: R. Crotti Pasi, s.v. *Eldrado, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, Roma 1988, pp. 380-383. Si veda inoltre l'accurata sintesi delle fonti fornita anche in: C. Segre Montel, *I percorsi delle reliquie tra Thecae dignissimae, Libri miracolorum e Imagines Depictae*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 2-8 aprile 2002), vol.2, Spoleto 2003, pp. 891-917, in particolare p. 906.

<sup>169</sup> C. Cipolla, *Appunti dal codice novalicense del "Martyrologium Adonis"*, in «Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino», s. 2, 44 (1894), B, pp. 115-150, p. 127; Id., *Notizia di alcuni codici dell'antica biblioteca Novalicense*, I, *ibid.*, p. 236; Id., *Monumenta Novalicensia*, I, p. 443; cfr. Crotti Pasi, s.v. *Eldrado*, p. 381.

Sul codice si veda anche: H. Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, pp. 4-5; A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften süd, west, und nördeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 4.-12. Jahrhundert*, 1: *Text*, Wiesbaden 1999 (Kataloge der Handschriftenabteilung, 2), pp. 14-15, cat. 11.

<sup>170</sup> *Chronicon Novalicense*, pp. 75-133. Un'altra vita scritta dallo stesso autore novalicense del *Chronicon* è andata invece perduta: Segre Montel, *I percorsi delle reliquie*, p. 906.

santo oggi conservato presso la cattedrale di Santo Stefano a Novalesa, entro il XII secolo<sup>171</sup>. Da queste fonti e dai rari documenti che ne attestano la presenza a Novalesa è possibile ricostruire la biografia del santo. Eldrado nacque in Provenza, in una località non chiaramente identificata, ma che le fonti (e come vedremo anche i nostri affreschi) chiamano *locus Ambillis*. Alla morte dei genitori, nobili di origine, egli ricevette una cospicua eredità, che gli permise di mostrare la sua munificenza verso poveri e pellegrini, e poi, fatto lui stesso voto di povertà, iniziava il cammino che lo avrebbe condotto a Novalesa. Qui venne accolto e divenne monaco; dopo sette anni resse lui stesso il cenobio benedettino fino alla morte, forse avvenuta intorno all'840. Il ciclo della vita rappresentato a Novalesa, cui si deve aggiungere la rappresentazione del santo nella lunetta dell'ingresso della chiesa abbaziale del principio del secolo XII, rappresenta una delle fonti che testimoniano un rinnovato culto per Eldrado, come è stato indicato già da Segre Montel<sup>172</sup>, o piuttosto (dalla prospettiva dei "produttori") il ciclo costituisce uno dei mezzi attraverso cui l'abbazia stessa promosse il culto del santo insieme in parallelo alla compilazione e alla rielaborazione della sua vita in forma scritta.

La volta a crociera è suddivisa da costoloni decorati con rigogliosi festoni vegetali raccordati al centro da un clipeo con l'immagine della colomba dello Spirito Santo. Nel sottarco che collega la controfacciata alla volta è l'iscrizione "NOBILIS ELDRADUS [...] CERUM QUI DOGMA SECUTUS [Pro] MERITO VITAE LINQUIT SUA DULCIA REGNI". La vita di Eldrado inizia sul lato lungo verso est. La vela è tutta dominata dal paesaggio: sullo sfondo è un rilievo collinare su cui si installa una fortezza, "LOC(US) AMBILLIS", a sinistra è un altro rilievo da cui origina un fiume, "DEDERAUSUS FLUVUS", che scende a valle, in primo piano, dove Eldrado chino è intento a liberare un albero longilineo da un rampicante, forse una vite, armato di un falchetto; ai due angoli in basso della scena sono piante di ulivo (fig.V.2.3.25). Proseguendo in senso antiorario Eldrado è rappresentato ancora con le sue vesti civili mentre si avvicina con un gesto di reverenza verso il sacerdote ("SACERDOS") (fig.V.2.3.26). Sembra che questi stia consegnando ad Eldrado la borsa del pellegrino ed il bastone, piuttosto che prenderli da Eldrado in segno di accoglienza (fig. V.2.3.26)<sup>173</sup>. La chiesa, rappresentata da un ampio arco su colonne sormontato da un coronamento a lanterna è la "ECCLESIA SANCTI PETRI". La scena successiva mostra Eldrado

---

<sup>171</sup> Segre Montel, *I Percorsi delle reliquie*, p. 906.

<sup>172</sup> Ivi, pp. 917-919.

<sup>173</sup> L'episodio è solitamente interpretato in questa seconda versione: Eldrado già pellegrino è accolto dal sacerdote, il quale gli sottrae la borsa e il bastone. A favore di quest'ipotesi, alle spalle del sacerdote è rappresentato un oggetto di non chiara decifrazione a causa del cattivo stato conservativo della pittura in questo punto, ma che potrebbe risultare un contenitore per vivande con cui il sacerdote starebbe offrendo il vitto ad Eldrado.

con una veste marrone, indice di povertà, con il bastone e la sacca da pellegrino; ha barba e capelli lunghi, segno del lungo cammino e si prostra, quasi disteso a terra, alla soglia dell'Abbazia di Novalesa ("MONASTERI(UM) NOVALICE(NSE)"); nell'angolo opposto della vela è la chiesetta di S. Maria, la più lontana a nord del complesso abbaziale (fig. V.2.3.27)<sup>174</sup>. L'ultimo triangolo della volta ospita una scena di vestizione (fig. V.2.3.28): l'abate Amblulfo al centro, identificato da iscrizione, mette indosso ad Eldrado la veste benedettina. Il santo ora è tonsurato, ha tagliato la barba e ha abbandonato a terra la sacca del pellegrino. Da notare che la veste non è la stessa indossata dal monaco alle spalle di Amblulfo, ma è già la divisa da abate, la stessa veste scura senza cappuccio con bottoni sulle spalle e lungo i fianchi che indossano sia Adraldo che sant'Eldrado nel semicilindro absidale. Il ciclo di sant'Eldrado termina in basso sulle pareti laterali, a sinistra, in corrispondenza con l'ultima vela descritta, con la sua morte (fig. V.2.3.29): l'abate ormai anziano è allettato e due monaci ("FRATRES CONTRISTATI") gli si avvicinano; uno di loro porge al santo l'ostia mentre dal cielo stellato in alto un fascio luminoso irradia la scena. Sulla parete opposta di destra invece, in corrispondenza della scena di Eldrado accolto dal sacerdote, è Eldrado nelle vesti di Abate che scaccia da una pozza d'acqua una coppia di serpentelli (fig.V.2.3.30). Sullo sfondo sono alcuni edifici sacri, un gruppo di cinque identificate dall'iscrizione mutila come "LOCA SC O[...]". L'episodio del racconto agiografico si svolge nella valle di Briançon, in una località che il *Chronicon* chiama *Monasterium* e nota oggi come Monétier-les-Bains, la cui fama era dovuta già nel Medioevo alle acque termali <sup>175</sup>. In basso, sul bordo inferiore che delimita la scena si conserva ancora l'iscrizione a commento dell'episodio: "IMPERAT HIS SCS MERITO CLAUDANTUR IN ANTRO".

Noemi Gabrielli indicava l'appartenenza del ciclo pittorico "al tardo periodo bizantino", per il modo in cui sono eseguiti gli incarnati e l'accento drammatico e dinamico dello stile, proponendo una datazione alla metà del Duecento<sup>176</sup>, attribuzione che è rimasta invariata fino alle nuove osservazioni di Costanza Segre Montel, che, a partire dal 1964 ha collocato le pitture in un filone

---

<sup>174</sup> Come anticipato, la cappella doveva esistere già nell'VIII secolo e subì danni nel corso del X: G. Cantino Wataghin, *L'abbazia di Novalesa alla luce delle indagini archeologiche*, pp. 569-585; Egle Micheletto notava anche la presenza di un muro con porta monumentale, a sostegno dell'ipotesi che dalla chiesa di S. Maria fosse pensato l'ingresso e il percorso verso la chiesa abbaziale: Micheletto, *Le cappelle dell'Abbazia*, p. 109.

<sup>175</sup> Non mi sembra di poter escludere del tutto che il racconto sia stato piegato per una nuova rappresentazione dell'abbazia di Novalesa, se contiamo la chiesa abbaziale e le cappelle costruite o ricostruite entro la data di esecuzione degli affreschi, alla fine dell'XI secolo, sono effettivamente cinque.

<sup>176</sup> N. Gabrielli, *Le pitture romaniche*, Torino 1944 (Repertorio delle cose d'arte del Piemonte, 1), pp. 27-28. Datazione accolta anche da O. Demus, *Romanische Wandmalerai*, München 1968, pp. 133-134.

lombardo e ne ha proposto una datazione entro la fine del secolo XI<sup>177</sup>. Il nuovo inquadramento cronologico del ciclo pittorico ha spinto la studiosa anche ad interrogarsi sulla presenza a Novalesa delle storie di san Nicola, ad una cronologia così precoce, in relazione alla diffusione del culto del santo e alla sua geografia tradizionale. L'ipotesi già indicata nel 1980 e sviluppata dalla studiosa nei contributi successivi è che la presenza di san Nicola si giustifichi, o meglio sia una conseguenza del passaggio di una reliquia del santo attraverso le Alpi negli ultimi anni del secolo XI, quindi proprio in corrispondenza con l'epoca in cui sarebbero stati eseguiti gli affreschi<sup>178</sup>. L'ipotesi deriva dall'individuazione di una fonte: il racconto del viaggio di una reliquia giunta in Francia dalla basilica di S. Nicola di Bari. Di ritorno dalla Prima crociata un cavaliere di nome Alberto si sarebbe fermato a Bari, dove avrebbe ricevuto da san Nicola in persona, apparsogli in sogno, l'ordine di non ripartire senza aver portato con sé parte del suo sacro corpo. Essendosi quindi Alberto servito dell'aiuto di un chierico della basilica, sarebbe riuscito a sottrarre un dito di Nicola e lo avrebbe portato con sé fino a casa, nella città di Port in Lorena. Due sono le versioni tramandate di questo racconto: la prima, più laconica è contenuta nelle *Gesta Senoniensis Ecclesiae* scritte da Richerius entro il 1254<sup>179</sup>; la seconda, più ricca di particolari, è opera di un anonimo cronista delle Crociate di non molto posteriore<sup>180</sup>.

Costanza Segre Montel ha insistito sul numero di indizi che convergono a sostanziare la possibilità che la reliquia sia passata per il Piemonte e abbia attraversato le Alpi per il passo del Moncenisio<sup>181</sup>, e quindi per l'abbazia di Novalesa, sebbene in realtà nessuna delle fonti che tramandano la leggenda del cavaliere Alberto espliciti le tappe del cammino da Bari alla Francia<sup>182</sup>. A sostegno dell'ipotesi che l'evento abbia avuto non solo uno scenario piemontese, ma in passaggio nella stessa abbazia di Novalesa, verrebbero proprio gli affreschi appena descritti. Oltre alla testimonianza figurativa della cappella di Sant'Eldrado, la studiosa prende in esame

---

<sup>177</sup> C. Segre Montel, *Gli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa*, in «Bollettino d'arte», 4.ser., 49 (1964), pp. 21-40.

<sup>178</sup> C. Segre Montel, *Ancora qualche precisazione sugli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa e sui frammenti di affresco recentemente venuti alla luce nell'abbazia*, in *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, (Roma, 11-14 settembre 1978), Roma 1980 (Quaderni della Ricerca scientifica, 106), pp. 445-461.

<sup>179</sup> Richerius, *Gesta Senoniensis Ecclesiae*, II, 25 in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores*, 25, Hannover 1880, p. 284, cit. in Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, p. 89, n. 73.

<sup>180</sup> *Qualiter reliquia B. Nicolai episcopi et confessoris, ad Lotharingiae Villa qui Portus nominatur delatae sunt*, in *Recueil des historiens des Croisades, V: Historiens Occidentaux*, Paris 1985, pp. 293-294; cit. in Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, p. 89, n. 73.

<sup>181</sup> Sull'importanza assunta dal Moncenisio in relazione ai concorrenti valichi alpini si veda quanto sottolineato in precedenza.

<sup>182</sup> Segre Montel, *Ancora qualche precisazione*, pp. 445-461; Ead., *I percorsi delle reliquie*, p. 892.

ulteriori elementi: la menzione di un *miles Albertus* in un necrologio di Novalesa del XII secolo<sup>183</sup> e una reliquia antica del santo, la cosiddetta “polvere di san Nicola”, contenuta nella cassa argentea presso la cattedrale di Novalesa, corredata da un cartiglio iscritto forse entro il XII secolo<sup>184</sup>.

Il racconto dell’arrivo del dito di san Nicola in Lorena dovrebbe costituire la leggenda fondativa del celebre santuario francese di Saint-Nicholas-de-Port, consacrato nel 1110, ma il santuario e le sue miracolose reliquie in realtà non raggiungono la fama che a partire dal pieno XIII e XIV secolo<sup>185</sup>. Secondo il racconto di Richerius, le reliquie di san Nicola erano state affidate, prima che la città di Port avesse un luogo degno di conservarle, al monastero benedettino di Gorze. Va notato però che presso questo monastero una reliquia del santo è già ricordata a partire dal 1065<sup>186</sup>, trent’anni prima del viaggio di Alberto. Sembra dunque possibile avanzare il dubbio che i racconti intorno all’arrivo della reliquia siano stati redatti proprio in corrispondenza dell’operazione di lancio della chiesa di Saint-Nicholas-de-Port non prima della fine del XII secolo e XIII secolo e che il lungo viaggio del cavaliere, la cui nobiltà ben si accorda con il patronato principesco della chiesa, servisse ad attribuire un fascino oltre che una realtà storica alla reliquia di Nicola. Questa osservazione permette di sospendere, in vista di ulteriori approfondimenti, la questione del passaggio della reliquia di Nicola in Piemonte negli anni 1096-1098, a seguito del quale, come *terminus post quem*, si dovrebbe collocare l’esecuzione del ciclo pittorico della Novalesa<sup>187</sup>. Questa cronologia non si scontra tanto con lo stile degli affreschi – la cui raffinata cultura lombarda è, come anticipato, difficilmente circoscrivibile *ad annum* – quanto con le informazioni note sul committente della decorazione, l’abate Aldrado di Breme-Novalesa.

---

<sup>183</sup> Necrologio trascritto in: Cipolla, *Monumenta Novalicensia*, 1, pp. 283-305; la menzione di un *Albertus miles* il 9 marzo, p. 295. Mettiamo qui solamente in dubbio brevemente la difficoltà di una corrispondenza puntuale, data la mancanza di informazioni specifiche fornite dal necrologio sia sull’identità del miles, ad esempio la sua provenienza, sia sulla data della sua morte, che non è menzionata; Segre Montel, *I percorsi delle reliquie*, p. 902.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> P. Marot, *Saint-Nicholas-de-Port: La grande église et le pèlerinage*, Nancy 1963; C. Brumme, *The cult of St. Nicholas as reflected in his pilgrimage badges*, in *En Orient et en Occident: le culte de saint Nicolas en Europe (Xe-XXe siècle)*, actes du colloque (Luneville - Saint-Nicholas-de-Port, 5-7 décembre 2013), sous la direction de V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015, pp. 297-310, in particolare pp. 305-310.

<sup>186</sup> Cfr. Brumme, *The cult of Saint Nicholas*, pp. 306-307, n. 1.

<sup>187</sup> Si potrebbe inoltre valutare che secondo quanto tramandato dalla seconda fonte la reliquia era stata tenuta dal cavaliere per vario tempo nella sua casa, fino a che, avendo questa iniziato a dare luogo ad una serie di prodigi, il cavaliere l’avrebbe affidata al monastero benedettino di Gorze. Solo il seguito da Gorze sarebbe poi stata spostata a Port e intorno ad essa si sarebbe costruita la chiesa. A questo proposito alcune precisazioni sono fornite dalle versioni successive del racconto: A. Calmet, *Historie ecclesiastique et civile de la Lorraine*, I, Nancy 1728, capp. 131-133, cit. in Segre Montel, *I percorsi delle reliquie*, pp. 896-897, n. 23.

Adraldo era figlio cadetto della famiglia dei conti di Nogent, nella regione di Vendôme, vicino Parigi<sup>188</sup>, ed è forse nell'abbazia benedettina della Trinità edificata nei possedimenti di famiglia che Adraldo divenne monaco<sup>189</sup>. Da quanto narrato da san Pier Damiani nella Vita di Odilone di Mercour abate di Cluny, Aldrado era stato, in questi anni in cui si perdono le sue tracce nei documenti, allievo di Odilone, tanto intimo da trovarsi al suo capezzale nel 1049<sup>190</sup>. In un momento non definito ma sicuramente prima del 1060, quando è infatti già ricordato come “*abbas Bremetensis*”, Aldrado è inviato a ricoprire la carica di priore presso il monastero di Payerne in Svizzera<sup>191</sup>. Nello stesso anno, al più tardi, avviene l'incontro con Pier Damiani, essendo entrambi presenti in occasione della sinodo a Roma<sup>192</sup>; insieme poi si recheranno a Cluny tra il 1063 e il 1064<sup>193</sup>. Già abate di Novalesa-Breme, Adraldo è coinvolto nelle iniziative diplomatiche della contessa Adelaide e appare chiaro che le donazioni della stessa in favore di Novalesa, testimoniano un rapporto di reciproco interesse<sup>194</sup>. Nella conferma delle donazioni di Adelaide da parte del conte Umberto II e di sua moglie Gisla dell'anno 1081, si noti, ci sono terre e pascoli presso le Alpi “Clarane” e “Margerie” e il Moncenisio e un grande lago sulla sommità del monte<sup>195</sup>.

---

<sup>188</sup> La biografia di Adraldo è stata recentemente oggetto di una nuova sistematizzazione sulla base delle fonti: G. Gai, *Tra Novalesa e Chartres: Aldrado e la Renovatio Novalicense nell'XI secolo*, in «Benedictina», 59 (2012), pp. 271-296.

<sup>189</sup> Ivi, pp. 273-274

<sup>190</sup> Pier Damiani, *Vita beati Odilonis abbatis Cluniacensis*, in *Patrologiae cursus completus ... series latina*, ed. par J.-P. Migne, vol. 144, Paris 1853, coll. 925-945; U. Longo, *Tra Odilone e Ugo. Note su un passaggio della storia cluniacense*, in *Forme di potere nel pieno medioevo (secc. VIII-XII). Dinamiche e rappresentazioni*, a cura di G. Isabella, Bologna 2006, pp. 107-131; Gai, *Tra Novalesa e Chartres*, pp. 275-278.

<sup>191</sup> Il monastero, già fondato nel X secolo, venne riedificato proprio da Odilone di Cluny: B. Egger, *Geschichte der Cluniazenser Kloester in der Westschweiz bis zum Auftreten der Cisterziener*, Friburgo 1907, p. 186; *Appendice*, e pp. 5-6; Gai, *Tra Novalesa e Chartres*, p. 277.

<sup>192</sup> *Cartario della Abazia di Breme*, doc. XXLII, pp. 104-105. Alla sinodo sono presenti, al cospetto del papa Niccolò II, anche Ildebrando di Soana e Desiderio di Montecassino.

<sup>193</sup> Nell'*Iter Gallicum* è ricordata la presenza tra i compagni di viaggio di Pier Damiani di Adraldo, cui è dedicato un ampio ritratto: Pier Damiani, *Iter Gallicum*, in *Patrologiae cursus completus... series latina*, ed. par J.-L. Migne, vol. 145, Parigi 1853, coll. 859-880, in particolare coll. 865-880.

<sup>194</sup> Aldrado è ricordato nel 1066 a San Michele della Chiusa per risolvere la controversa elezione della guida di quell'abbazia: *Cartario della Abazia di Breme*, LXXXII, pp. 109-110. Sul ruolo di Adraldo nella diplomazia di Adelaide si veda anche: A.M. Creber, *Adelaide of Turin (c.1014/24-1091) Imperial Politics and Regional Power in Eleventh-Century Northern Italy*, PhD thesis in History, King's College London 2017. Per quanto riguarda i donativi di Adelaide, si ricorda una vigna nel 1066, il documento l'originale è perduto ma è menzionato in due inventari cinquecenteschi: Cipolla, *Monumenta Novalicensia*, I, doc. 82; Nel 1070 e nel 1078 Adelaide conferma alcuni possedimenti all'abbazia contro le rivendicazioni del monastero di Susa: *Cartario della Abazia di Breme*, docc. LXXXX, 70. Saracco, *Migrazioni di comunità*, pp. 70-72.

<sup>195</sup> La data di questa conferma è congetturata dalla menzione nel testo del martedì delle ceneri il 7 febbraio; per i motivi che saranno a breve chiariti, mi sembra possibile riaprire la questione circa questa indicazione cronologica: Ivi, LXXXVI, pp. 113-114.

A questa data, il 1081, è stato anche anticipata – rispetto al 1093 indicato da Segre Montel – l'ultima traccia certa riferibile al nome di Adraldo in relazione a Breme-Novalesa<sup>196</sup>, sebbene qualche dubbio mi sembra possa essere sollevato anche in relazione a questa prova documentaria, considerando che Adraldo, menzionato nell'atto, non figura comunque tra i firmatari. Il successivo abate di Breme-Novalesa, Guglielmo, compare per la prima volta in un documento del 1097, motivo per cui si è ritenuto che Adraldo abbia mantenuto il suo ruolo fino a quella data<sup>197</sup>. È inoltre comunemente accettato che sia il nostro Adraldo, quello nominato a succedere a Roberto di Tours come vescovo di Chartres, forse già nel 1069 o nel 1070<sup>198</sup>. Da questo momento Adraldo avrebbe tenuto la prestigiosa carica fino alla morte, testimoniata da un gruppo di necrologi nel febbraio del 1075<sup>199</sup>.

Se l'identificazione di Adraldo vescovo di Chartres fosse confermata, è chiaro che la ricostruzione della cronologia per l'esecuzione delle pitture della cappella di Sant'Eldrado in relazione al passaggio della reliquia del dito di Nicola, sarebbe difficilmente sostenibile, perché verrebbe a collocarsi ad oltre vent'anni dalla morte del committente. L'esecuzione delle pitture della cappella di Sant'Eldrado dovrebbe invece inserirsi tra il 1060, anno dell'elezione di Aldrado alla guida di Breme-Novalesa e non molto oltre il 1075, l'anno della sua morte, ammettendo che – stabilito il programma iconografico e avviato il cantiere – il priore, rappresentato anche egli nell'abside, avrebbe potuto sovrintendere alla conclusione dei lavori a stretto giro di anni.

Fatte queste considerazioni sembra opportuno chiedersi se dalla personalità del committente, a partire dalla sua formazione nella regione di Vendôme, attraverso la sua vicinanza a figure di primo piano come Odilone di Cluny e il teologo Pier Damiani, si possano trarre alcuni elementi utili per inquadrare le scelte iconografiche del ciclo di Sant'Eldrado. In questa prospettiva la scelta di Eldrado, ai cui piedi Adraldo è rappresentato in *proskynesis*, evoca il momento d'oro dell'abbazia e potrebbe essere interpretato quale un *alter ego* di Adraldo e immagine ideale di

---

<sup>196</sup> *Cartario della Abazia di Breme*, LXXXVI, pp. 113-114; cfr. Mancini, *San Pietro di Breme*, p. 106.

<sup>197</sup> *Cartario della Abazia di Breme*, XC, p. 121.

Segre Montel, *Ancora qualche precisazione*, pp. 460-461; Ead., *Affreschi a Novalesa*, pp. 88-89, n. 68; Il documento con data 1093, considerato da Bollea e da Segre Montel quale ultima traccia di Aldrado a Novalesa era già stato ritenuto un falso del secolo successivo dal Cipolla, che riteneva non potesse essere considerato attendibile per quanto riguarda il nome dell'abate: Cipolla, *Monumenta Novalicensia*, I, pp. 226-234; Bollea, *Cartario della Abazia di Breme*, LXXXVII, p. 115; cfr. Mancini, *San Pietro di Breme*, p. 106.

<sup>198</sup> *Gallia christiana novissima. Histoire des archevêchés, évêques et abbayes de France*, par J.-H. Albanès, VIII, Montbéliard coll.1121-1122; Bollea, *Cartario della Abazia di Breme*, LXXXVIII, pp. 118-119. La discussione in Bollea circa la datazione viene meno in relazione al rifiuto dell'autenticità del documento del 1093, che ricondurrebbe l'indicazione cronologica del testo, coerente con il 1070.

<sup>199</sup> Necrologio di Chartres, Necrologio di Saint-Jean en Vallée; entrambi riportano la data del 4 febbraio del 1075: Gai, *Tra Novalesa e Chartres*, pp.293-294.



abate: dalle comuni origini familiari nella nobiltà francese, alla peregrinazione che precede l'approdo alla guida di Novalesa. Non è da escludere che risuonasse anche l'affinità dei nomi: sant'Eldrado è variamente ricordato nelle fonti letterarie con nomi Eldradus, Elderadus, Helderadus, Hylderadus, Hildradus, Oldradus e, come nella lunetta del principio del XII secolo del chiostro già citata, anche Aldradus. Di contro l'abate Adraldo è variamente menzionato nei documenti anche nella forma di Eldradus<sup>200</sup>. In aggiunta e in riferimento alla figura dell'abate ideale, non escluderei neppure che si sovrapponga in controluce nelle storie del francese Eldrado anche un altro personaggio, Odilone di Cluny. In particolare la scena della morte del santo, illuminato, nel momento dell'ultima ostia consacrata dalle stelle del firmamento (fig. V.2.3.29), potrebbe riferirsi alla morte di del maestro, evento al quale non solo Aldrado assistette, come ricordato, ma che fu immediatamente oggetto di attenzione da parte della comunità di Cluny, come testimonia l'ingente produzione letteraria che celebra il *Transitus* prima della sua canonizzazione nel 1064<sup>201</sup>.

Una riflessione si impone anche per l'inusuale e sottovalutata decorazione pittorica della controfacciata, una visione escatologica, come già sottolineato, davvero originale. La croce monumentale si staglia solitaria e spoglia e si impone, con i pochi strumenti del martirio ai suoi piedi, alla riflessione dell'osservatore nel suo naturalismo, evocando la sofferenza del martirio di Cristo. Non si tratta però di una partecipazione patetica, la croce è già simbolo del trionfo dell'Ultimo giorno. Questa lettura trova riscontri puntuali all'interno dell'opera teologica di Pier Damiani, sulla cui intimità con Aldrado si è già detto<sup>202</sup>.

In relazione ad Adraldo dunque, le indicazioni cronologiche che se ne ricavano implicherebbero che quella di Novalesa sia l'unica rappresentazione della vita di san Nicola che precede con

---

<sup>200</sup> In proposito anche Crosetto, *Abbazia della Novalesa*, p. 115.

<sup>201</sup> Il monaco Jorsald dedica al tema, oltre alla ampia sezione nella Vita di Odilone, altri quattro scritti: si veda in particolare: Longo, *Da Odilone ad Ugo*, pp. 107-113. Su Odilone e sull'operazione culturale promossa intorno alla sua figura dal successore si veda anche: N. Hunt, *Cluny under Saint Hugh 1049-1109*, London 1967, pp. 23-24;

Si noti che Odilone è ricordato nel tropario di Oxford, prodotto a Novalesa, insieme a Maiolo e a san Mauro: M. Saracco, *Novalesa e i suoi vicini. Scelte culturali, identità monastiche e reti clientelari nel Piemonte occidentale (secoli VIII-XII)*, tesi di dottorato, Padova 2002, pp. 181-192: cfr. Cantino Wataghin, Destefanis, *L'abbazia di Novalesa*, p. 80.

<sup>202</sup> Non potendo che accennare a questo aspetto si rimanda agli studi sull'argomento svolti da Lorenzo Saraceno e in particolare: L. Saraceno, *Ultimus crucis servus: ricerche semantiche per un "profilo spirituale" di Pier Damiani*, in «Archivum latinitatis medii aevi», 62 (2005) p. 217-232; Id., *Una Teologia e una Spiritualità della Croce di Pier Damiani per Fonte Avellana*, in *Fonte Avellana nel secolo di Pier Damiani*, atti del XXIX convegno del Centro Studi Avellaniti (Fonte Avellana, 29 - 31 agosto 2007), a cura di N. D'Acunto, San Pietro in Cariano (VE) 2008, pp. 213-234.

sicurezza l'arrivo delle reliquie del santo in Italia nel 1087<sup>203</sup>. È noto che il culto verso il santo vescovo di Myra fosse già radicato in Francia prima della traslazione del corpo a Bari<sup>204</sup> e sembra opportuno ricordare la dedicazione di una chiesa al santo, Saint-Nicholas-d'Angers, proprio da parte della famiglia dei conti di Nogent intorno al 1020<sup>205</sup>. I dati raccolti da Segre Montel su san Nicola in relazione alla Novalesa, ovvero le dediche di edifici sacri legate al suo nome tra l'arco alpino e la Val di Susa, ma soprattutto un gruppo di fonti manoscritte che ne tramandano la vita o inni a lui dedicati prodotti a Novalesa – segni considerati inequivocabili e conseguenze dell'evento del passaggio della reliquia da parte della studiosa – se osservati nel loro insieme e ribaltando la prospettiva, appaiono delineare un quadro del culto di Nicola nell'area alpina e nelle tradizioni culturali di Novalesa entro il XII secolo, tale da giustificare di per sé la presenza iconografica, senza che l'ipotetico passaggio di una reliquia si debba considerare fattore scatenante<sup>206</sup>. Tra le fonti indicate dalla studiosa è il già menzionato manoscritto prodotto a Novalesa del *Martyrologium Adonis* (Berlino, Preussische Staatsbibliothek, Hamilton 4), che contiene non solo la vita di Nicola nella versione di Giovanni Diacono e l'estesa postilla dedicata alla vita di sant'Eldrado, ma anche e proprio in posizione di assoluto rilievo, in chiusura del testo (fol. 126v), la seguente invocazione: "Jubila et laudam deum Syon cuius vultu tangit organa sanctorum ibi et vos gerarcha Nicole archimandrita Yldrade canitis concorditer ymnun hierusalem. In cuius chorum introducat nos solempnitas amborum. Ibi & vos"<sup>207</sup>. Difficilmente la doppia invocazione a Nicola ed Eldrado potrà apparire casuale in relazione alla decorazione pittorica della cappella di sant'Eldrado, dove i due santi sono celebrati pariteticamente e in coppia. Il fol. 127v dello stesso manoscritto contiene inoltre una notizia vergata, secondo il parere di Carlo Cipolla, da altra mano rispetto alla precedente: "Breve recordationis investiture quam fecit Clemens de Gailone sancto petro domnoque Aldradi abbati. Tradidit namque sancto petro de

---

<sup>203</sup> Come già sottolineato le datazioni dei cicli di Airola (V.2.1.) e di Muro Leccese (V.2.2.) entro l'XI secolo si basano sull'analisi stilistica (con la difficoltà del pessimo stato conservativo che accomuna entrambi).

<sup>204</sup> *En Orient et en Occident, le culte de saint Nicolas en Europe (Xe-XXIe siècle)*, actes du colloque de Lunéville et Saint-Nicolas-de-Port (5-7 décembre 2013), sous la direction de V. Gazeau, C. Guyon et C. Vincent, Paris 2015.

<sup>205</sup> Giai, *Tra Novalesa e Chartres*, p. 283.

<sup>206</sup> Non si ha modo qui di approfondire la curiosa questione della rivalità tra Eldrado e Nicola, testimoniata da un racconto di un miracolo post mortem di Eldrado, ambientato anche questo al tempo delle crociate e datato da Cipolla verso la metà del XII secolo. Un gruppo di pellegrini di ritorno da Gersusalemme essendosi trovati colti da una tempesta e avendo invocato l'aiuto di san Nicola non ricevono soccorso. Uno di loro invece allora invocò sant'Eldrado il quale prontamente li mette in salvo: cfr. Cipolla, *Monumenta Novalicensia* I, pp. 397-398. Costanza Segre Montel riteneva anche questa una prova nel senso del passaggio di una reliquia di Nicola; mi sembra invece che una datazione intorno alla metà del XII secolo di una simile rivalità, faccia pensare ad un momento molto posteriore all'esecuzione degli affreschi della cappella, dove i due santi sono in armonia: Segre Montel, *I percorsi delle reliquie*, pp. 906-907.

<sup>207</sup> Cipolla, *Appunti su un codice*, p. 132; Fingernagel, *Die illuminierten lateneischen*, pp. 14-15; Dato già sottolineato in: Segre Montel, *I percorsi delle reliquie*, p. 905.

Novalitio coram testibus subterscripsit omnem medietate sue mobilie quam habere visus fuerit in fine vite sue<sup>208</sup>. La menzione di questa investitura di beni potrebbe essere qui collocata solo come frutto del caso, ma la coincidenza appare di certo curiosa, considerando anche la datazione verso la metà dell'XI secolo suggerita per le aggiunte vergate al primo nucleo del codice. Bisognerebbe approfondire l'ipotesi, anche nella confezione di questo codice, di un coinvolgimento dell'abate Adraldo: l'invocazione dei due santi a coronamento del testo di Adone parrebbe infatti rappresentarne una conferma, oltre a togliere ogni dubbio sulla provenienza del manoscritto e presumibilmente sulla sua datazione.

---

<sup>208</sup> K. Müller, *Kirchengeschichtliche Handschriften in der Hamilton-Sammlung*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 6 (1884) p. 247-281, in particolare p. 256; Cipolla, *Appunti su un codice*, p. 133; Id., *Ricerche sull'antica biblioteca*, p. 41.

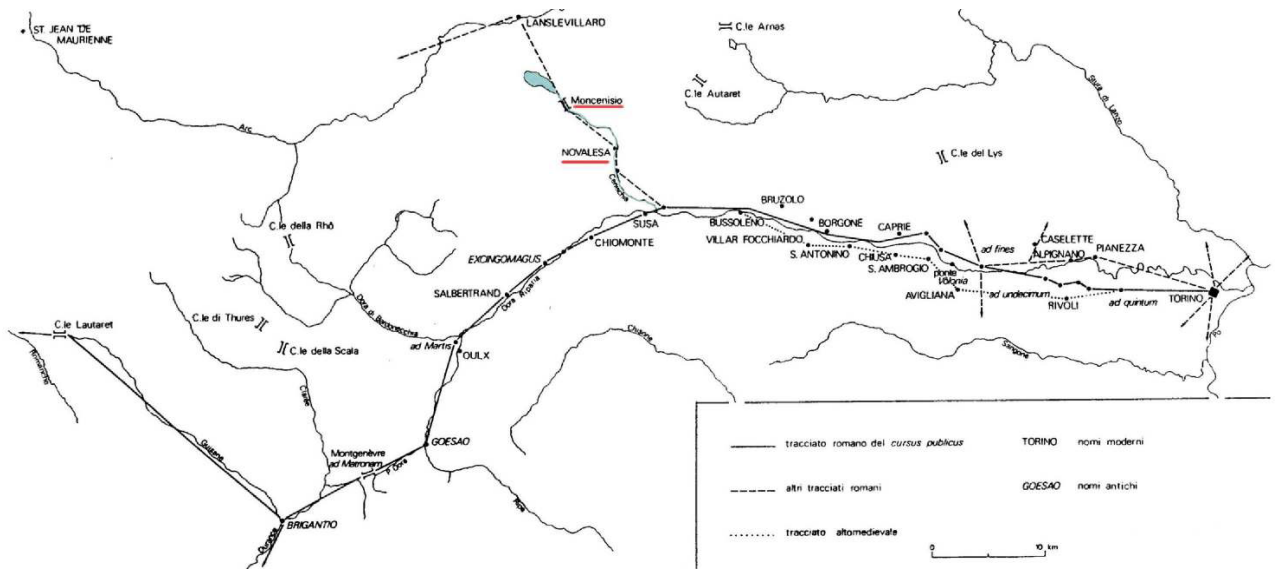


Fig. V.2.3.1. Mappa della viabilità della Val Cenischia.

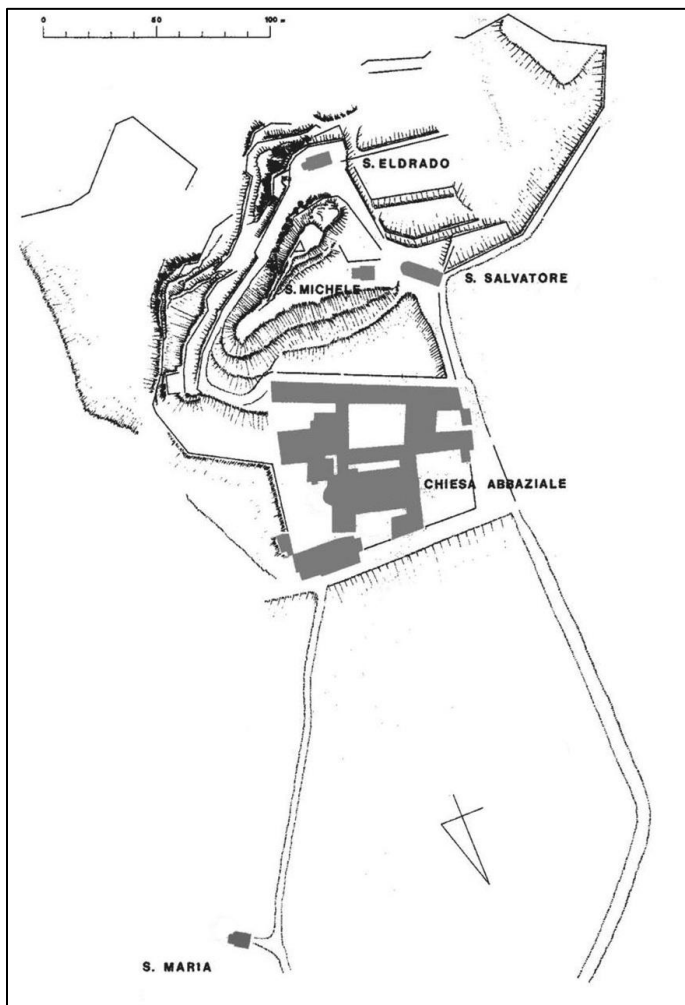


Fig. V.2.3.2. Pianta del complesso abbaziale di Novalesa (Cantino Wataghin 1985).

2. Chiesa abbaziale e chiostro: planimetria generale: in evidenza le fasi preromaniche e romaniche (tavola di G. Massari e N. Sanitario).

● fase preromanica I  
● fase preromanica II  
● fase romanica

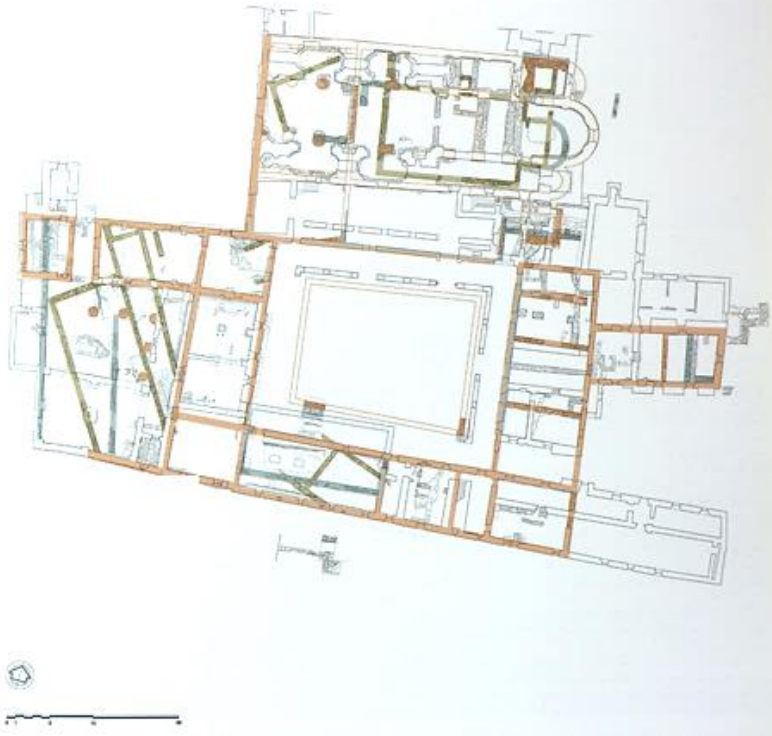


Fig. V.2.3.3. Chiesa abbaziale e chiostro di Novalesa, planimetria generale: in evidenza le fasi preromaniche e romaniche (tavola di G. Massari e N. Sanitario; Cantino Wataghin, Destefanis 2008).



Fig.V.2.3.4. Novalesa, chiesa abbaziale, lunetta con Lapidazione di santo Stefano.



Fig. V.2.3.5. Novalesa, cappella di san Michele, esterno.

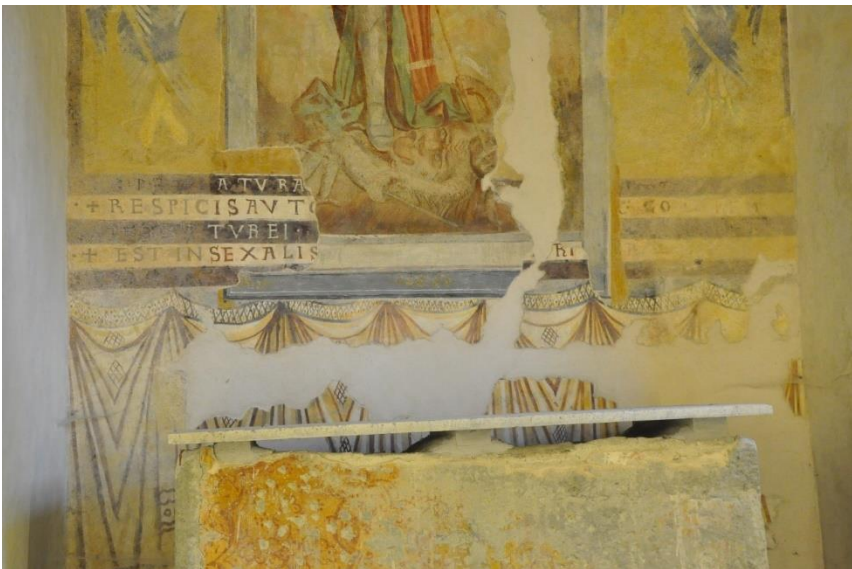


Fig. V.2.3.6. Novalesa, cappella di san Michele, interno, parete absidale, registro inferiore, velario con motivi geometrici e iscrizione.



Fig. V.2.3.7. Novalesa, cappella di san Michele, interno, abside e arco absidale, veduta generale dei lacerti pittorici.



Fig. V.2.3.8. Novalesa, cappella di San Michele, interno, parete absidale, particolare cherubino/serafino.



Fig. V.2.3.9 a-b. Novalesa, cappella del Salvatore, frammenti della decorazione pittorica dell'arco absidale.



Fig. V.2.3.10. Novalesa, chiesa abbaziale, chiostro, lato ovest, lunetta con la donatrice Clara presentata a Cristo da Sant'Eldrado (e sant'Andrea?).



Fig. V.2.3.11. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, esterno.





Fig. V.2.3.12. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, controfacciata.



Fig. V.2.3.13. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, abside, veduta generale.



Fig. V.2.3.14. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, abside, san Nicola e sant'Eldrado.

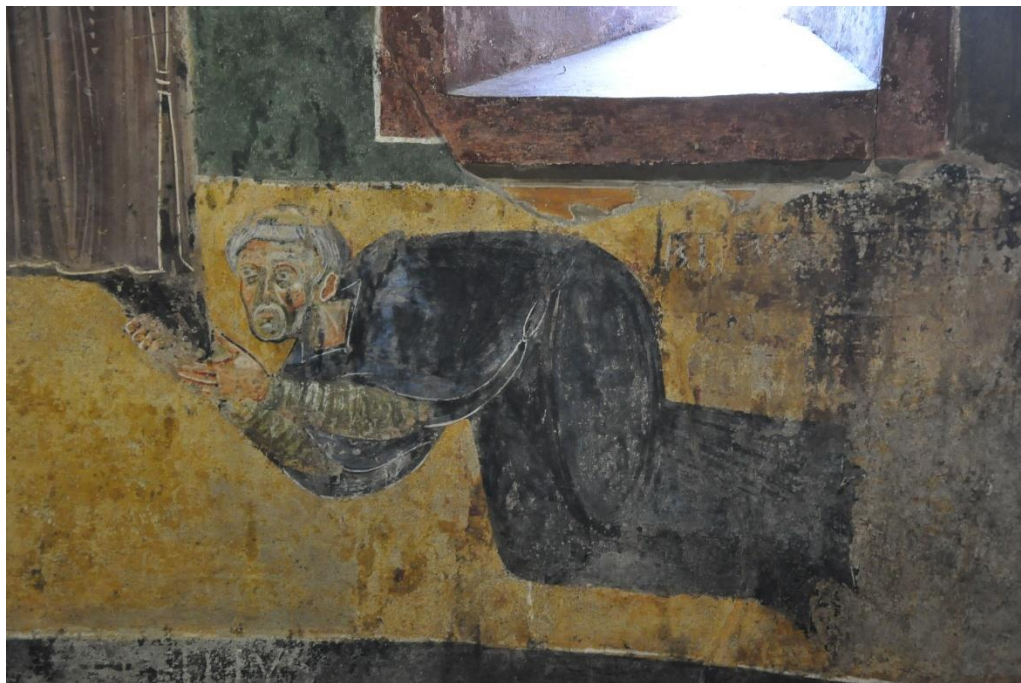


Fig. V.2.3.15. Abbazia di Novalesa, Cappella di S. Eldrado, l'abate Adraldo ai piedi di Sant'Eldrado.



Fig. V.2.3.16. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, veduta dell'abside e della campata est con le storie di san Nicola.



Fig. V.2.3.17. Abbazia di Novalesa, Cappella di S, Eldrado, volta est, particolare *Agnus Dei*.



Fig. V.2.3.18. Abbazia di Novalesa, Cappella di S. Eldrado, volta est, lato est, Nicola neonato rifiuta il latte materno.



Fig. V.2.3.19. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, volta est, lato nord, san Nicola dona la dote al padre delle fanciulle.



Fig.V.2.3.20. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, volta est, lato ovest, Elezione di Nicola a vescovo di Myra.

Fig. V.2.3.21. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, volta est, lato sud, Consacrazione di Nicola a vescovo di Myra





Fig. V.2.3.22. Abbazia di Novalesa, Cappella di S.Eldrado, campata est, parete sud, *Praxis de Stratelatis*.



Fig. V.2.3.23. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, campata est, parete nord, *Thauma de Arthemide*.



Fig.V.3.2.24. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, veduta delle volte ovest e est.



Fig.V.2.3.25. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, volta ovest, lato est, sant'Eldrado lavora la terra.



Fig. V.2.3.26. Abbazia di Novalesa, cappella di S. Eldrado, volta ovest, lato nord, Eldrado veste i panni del pellegrino.

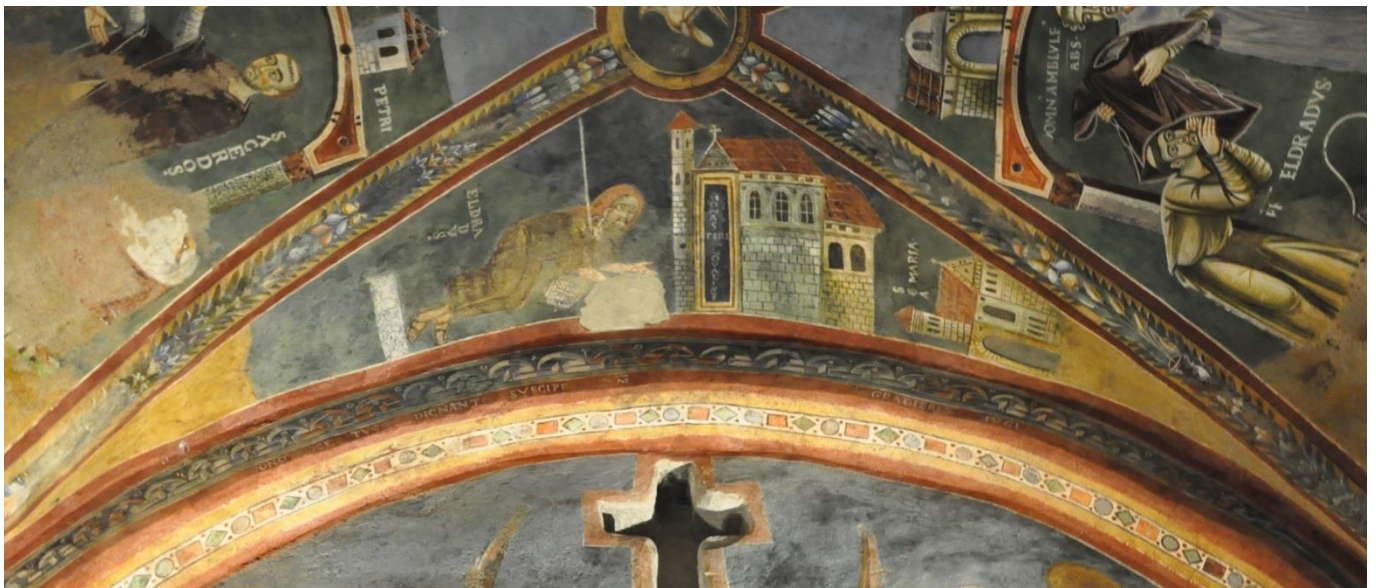


Fig. V.2.3.27. Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eldrado, volta ovest, lato ovest, Eldrado arriva a Novalesa.





Fig. V.2.3.28. Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eldrado, volta ovest, lato sud, Eldrado veste l'abito benedettino.



Fig. V.2.3.29. Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eldrado, campata ovest, parete sud, la morte di Eldrado.



Fig.V.2.3.30. Abbazia di Novalesa, cappella di Sant'Eldrado, campata ovest, parete nord, Eldrado scaccia le serpi.

#### V.2.4. SS. Filippo e Giacomo di Verzuolo (Piemonte)

Verzuolo è un piccolo borgo che sorge al confine della Val Varaita, dove la pianura cede il posto ai primi rilievi collinari, a circa 20 chilometri a sud di Saluzzo, oltre Manta, nella direttrice verso Busca. Al momento della conquista del Piemonte in età romana, l'area in esame del Saluzzese, era compresa nella *regio* delle Alpi Marittime al confine con la *Quadragesima Galliarum* e collegata da importanti assi viari, dai centri di Augusta Bargiennorum, Pollentia (II-I secolo a.C.) e Pedona verso la costa ligure e verso il valico alpino (fig. V.2.4.1)<sup>209</sup>. Per quanto interessa il posizionamento di Verzuolo sarà utile ricordare almeno tre di queste vie di comunicazioni. La prima è l'asse nord-sud che dal Colle delle Finestre (Usseaux) portava a Entraque, Valdieri, Borgo S. Dalmazzo, Cuneo con diramazione verso Saluzzo (o Savignano), era la principale arteria dell'entroterra cuneese verso Nizza<sup>210</sup>. Il secondo collegamento stradale di un certo rilievo è costituito dall'asse che dal Colle della Maddalena (Argentera) attraversava la Valle Stura, passando per Demonte si dirigeva a Nord, passando per Vignolo, Caraglio, Busca, Saluzzo, virava ad ovest verso Barge e Cavour fino a Torino<sup>211</sup>. Il terzo è il prolungamento della Via Fulvia verso il Delfinato che portava attraverso la valle del Po a Saluzzo arrivava al Monte Granero (Crissolo, non lontano dal Monte Viso)<sup>212</sup>.

---

<sup>209</sup> Sulla viabilità di epoca romana nell'area del cuneese rimane imprescindibile per l'attenta disamina delle testimonianze sul territorio e l'attenzione alle fonti e ai monumenti medievali (nonostante il tema abbia avuto anche più recenti sviluppi) il monumentale studio di: M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo*, vol. 2 a-g: *Territorio dell'antico Principato di Piemonte* (Quaderno dell'ufficio di studio e documentazione dell'amministrazione provinciale di Cuneo, 49, 55), Cuneo 1986. Per l'epoca romana: G. Mennella, *La Quadragesima Galliarum nelle Alpes Maritimae*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 104 (1992), 1, pp. 209-232. Sulla viabilità nel corso del Medioevo anche: A.M. Nada Patrone, *I. Lineamenti e problemi di storia monastica nell'Italia occidentale, II. I centri monastici nell'Italia occidentale. Repertorio per i secoli VII-XII*, in *Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene sec. X-XII*, atti del 32° Congresso storico subalpino (Pinerolo, 6-9 settembre 1964), Torino 1966, pp. 571-794, in particolare p. 625. Una ricostruzione approfondita della viabilità medievale, in rapporto alla storia dell'importante pieve di Falicetto, in frazione di Verzuolo, oggi distrutta sta in: G. Coccoluto, *Falicetto: sulla pieve rivaltese di San Giovanni e su altre presenze patrimoniali nella zona*, in *L'Abbazia di Rivalta di Torino nella storia monastica europea*, atti del convegno (Rivalta di Torino, 6-8 ottobre 2006), a cura di R. Comba, L. Patria, Cuneo 2007, pp. 349-374.

<sup>210</sup> M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo*, 2f: *Territorio dell'antico Principato di Piemonte* (Quaderno dell'ufficio di studio e documentazione dell'amministrazione provinciale di Cuneo, 55), Cuneo 1990. 2f: *Saggio sulla viabilità antica nel territorio dei Bagienni*, p. 221.

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Ivi, p. 222. Mi sembra significativo il titolo scelto per sottolineare questa viabilità per il caso del monastero di San Dalmazzo: G. Coccoluto, *S. Dalmazzo di Pedona: un monastero sulle Alpi, verso il mare*, in *Attraverso le Alpi: S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altre reti monastiche*, atti del convegno internazionale di studi (Cervère - Valgrana, 12 - 14 marzo 2004), a cura di F. Arneodo P. Guglielmotti, Bari 2008 (Bibliotheca Michaelica, 3), pp. 179-209. Si veda anche: Id., *Insedimenti umani e luoghi di culto. Le valli del cuneese nell'arco delle Alpi Marittime e Cozie*, in *Il popolamento alpino in Piemonte. Le radici*

La parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo si trova all'interno dell'abitato di Verzuolo, al di fuori del castello che nel corso del Medioevo era circondato anch'esso da mura, nell'area poi denominata ricetto (figg. V.2.4.2-3)<sup>213</sup>. La prima notizia dell'esistenza di un castello a Verzuolo risale, curiosa coincidenza, al 1087<sup>214</sup>, mentre un documento del secolo successivo, la conferma del 1159 dei beni posseduti dal vescovo di Torino da parte dell'imperatore Federico Barbarossa, descrive un assetto del borgo fortificato già più complesso: "*Curtem de Verciolo cum castello et turribus et districto*"<sup>215</sup>. Il castello venne ricostruito nel 1377 da Federico II marchese di Saluzzo e nelle sue forme odierne al principio del Cinquecento<sup>216</sup>.

Per quanto riguarda la parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo la prima menzione non risale, come spesso riportato, al febbraio del 1182, quando tra i testimoni di un atto di vendita è nominato un "*Johannes prepositus de verzolio*"<sup>217</sup>. La chiesa infatti è ricordata, con la dedizione unica a

---

*medievali dell'insediamento moderno*, a cura di F. Panero, Torino 2006, pp. 149-186, pp. 172-182 (sulla Val Varaita).

<sup>213</sup> Sull'uso della denominazione si veda: M. Viglino Davico, *I ricetti difese collettive per gli uomini del contado nel Piemonte medievale*, Torino 1978, in particolare pp. 14-19. Da rifiutare l'identificazione avanzata da Costanza Segre Montel con una cappella dedicata a San Michele, *Sancti Michaelis apud Castrum*, ricordata nel documento di vendita di un allodio da parte di Daniele III e Guglielmo II di Verzuolo al marchese di Vasto e di Saluzzo Manfredi I del 1169: Archivio di Stato di Torino, Marchesato di Saluzzo, Categoria IX, mazzo I; cit. in E. Dao, *La chiesa nel Saluzzese prima della costituzione della diocesi di Saluzzo 1511*, Saluzzo 1965, p. 109; B. Cilento, C. Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie di Verzuolo, un borgo antico nel marchesato di Saluzzo*, in «Bollettino d'Arte», s. VII, 95 (2010), 5 (gennaio-marzo), pp. 27-61, in particolare p. 30. La studiosa infatti interpreta l'uso della preposizione *apud* come coerente con la posizione della prima cappella romanica alla base del campanile, compresa nel recinto murario del ricetto ma esterna alle mura del castello. In realtà una cappella dedicata a San Michele, poi denominata San Michele di Papo, è documentata da fonti grafiche e descrizioni erudite adiacente alla omonima torre sul lato ovest del castello, andata distrutta, tale che la preposizione *apud* si spiega in questa prossimità immediata. La planimetria del castello eseguita da Antonio Castelli nel 1722 è edita in: S. Beltramo, *I cantieri architettonici della parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo: XII-XVIII secolo*, Verzuolo 2007.

<sup>214</sup> Nella donazione fatta da Guglielmo del fu Daniele e da sua moglie all'Abbazia di Santa Maria di Cavour, il giorno 6 agosto 1087, in calce, a conclusione si legge "*in qua subter confirmans testibusque obtulimus roborandum actum infra castrum verzolo feliciter*": Torino, Archivio Storico di Torino (di seguito ASTO), *Abbazia di Cavour*, Mazzo V, ed. in: [Cartario della abazia di Cavour, a cura di B. Baudi di Vesme, E. Durando, F. Gabotto](#), Pinerolo 1900 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 3.1), doc. XVIII, pp. 38-39.

<sup>215</sup> Torino, Archivio Arcivescovile di Torino (di seguito AAT), categoria I, n. 5, 26 gennaio 1159; edito in *Le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino fino al 1310*, a cura di F. Gabotto, G.B. Barberis, Pinerolo 1906 (Bollettino della Società Storica Subalpina, 36), doc. XXIV, , pp. 31-34, cit. in M. Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici di Verzuolo: tracce di una tradizione agiografica*, in «Studi Piemontesi», IX (1982), fasc.2, pp. 393-405, in particolare p. 395; B. Cilento, C. Segre Montel, *Il recupero delle perdute memorie*, p. 30.

<sup>216</sup> Sulle vicende architettoniche del castello, che ha subito tra Ottocento e Novecento diverse decurtazioni ed è oggi proprietà privata in abbandono si veda: S. Beltramo, *La committenza architettonica di Ludovico II: i castelli di Verzuolo e di Saluzzo*, in *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di stato e mecenate (1475-1504)*, atti del convegno (Saluzzo, 10-12 dicembre 2004), a cura di R. Comba, Cuneo 2006, vol.II, pp. 563-584.

<sup>217</sup> Savignano, Archivio del conte Della Chiesa di Cervignasco e Triviero (copia del XIV secolo di originale mancante), edito in *Cartario della abazia di Staffarda fino all'anno 1313*, vol. I, a cura di F. Gabotto, G. Roberti, D. Chiattonne, Pinerolo 1901 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 11), doc. LXX, pp. 75-77,

san Giacomo ancora nel *Rotulus Feudorum Episcopatus Taurinensis* del 1203 circa, dove è esclusa dal conto delle decime dovute al vescovo da parte del signore del luogo, il Daniele de Verzolio citato in un cospicuo numero di documenti<sup>218</sup>. È solo nella bolla di Clemente IV del 1265 che la chiesa *Sancti Philippi & Jacobi de Verzolio* è elencata nelle dipendenze dell'abbazia di San Benigno di Fruttuaria<sup>219</sup>. In realtà la presenza dell'abbazia di Fruttuaria in Verzuolo è già documentata da un diploma del 1055<sup>220</sup>. Questa importante traccia è l'elemento sulla base del quale è stata suggerita una filiazione del nostro edificio, fin dalle sue prime fasi architettoniche, dalla importante fondazione cluniacense voluta da Guglielmo da Volpiano<sup>221</sup>.

Il più antico nucleo della parrocchiale di Verzuolo è costituito dal vano alla base della torre campanaria, che nelle sue forme attuali è un piccolo ambiente rettangolare voltato a botte che misura 2,90 metri in larghezza per 3,10 in lunghezza, dimensioni che, come a breve sarà chiarito, non corrispondono alle misure originali (Fig.V.2.4.5,7). Per la tipologia di questo spazio Silvia Beltramo ha individuato confronti nel territorio piemontese, in cappelle edificate sotto il patronato della abbazia di Fruttuaria: San Benigno di Quaranta e San Biagio di Morozzo (Mondovì)<sup>222</sup>. Per

---

in particolare p. 77. La notizia è brevemente riferita da Dao già in relazione alla dipendenza della chiesa da Fruttuaria: E. Dao, *La chiesa nel saluzzese*, p. 89; Coccoluto, *Falicetto: sulla pieve rivaltese*, p. 367. Il documento è citato come il primo riguardante la chiesa da tutta la letteratura sul monumento finora menzionata.

<sup>218</sup> La chiesa è esclusa dall'elenco dei soggetti debitori: si legge "Item pars decime excepta ecclesiae S. Jacobi". Cfr.: E. Dao, *La chiesa nel saluzzese*, p. 35; cit. in M. Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 395; G. Boero, *L'antica parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo in Verzuolo*, in «Bollettino della Società per gli studi archeologici storici ed artistici della provincia di Cuneo», 109 (1993), 2, pp. 127-149, in particolare p. 134. Nel 1209 è ricordato un Alberto da Volpiano, cfr. Dao, *La chiesa nel saluzzese*, p. 19.

<sup>219</sup> *Ragioni della Sede Apostolica nelle presenti controversie colla corte di Torino*, parte II, s.l. 1732, doc. XI, p. 13; cit. in Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 395-396; Boero, *L'antica parrocchiale*, p. 134; Coccoluto, *Falicetto: sulla pieve rivaltese*, p. 367; L. C. Antonietti, *L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo*, Savigliano (CN) 2010, p. 12; Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, p. 30.

<sup>220</sup> La conferma dei beni dell'abbazia di Fruttuaria da parte di Enrico III è edita in: *Henrici III Diplomata*, a cura di H. Bresslau, P. Kehr, Berolini 1957 (*Monumenta Germaniae Historica, Diplomata regnum et imperatorum Germaniae*, 5), doc. 338, pp. 460-462, in particolare p. 462; cit. in Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 395; Coccoluto, *Falicetto: sulla pieve rivaltese*, p. 367; Antonietti, *L'antica parrocchiale*, p. 12.

<sup>221</sup> Sulla fondazione di Fruttuaria e sull'opera riformatrice di Guglielmo da Volpiano: M.L. Mazzetti, *Guglielmo di Volpiano e Fruttuaria: dal fondatore alla rete monastica*, in *Attraverso le Alpi*, pp. 279-290; N. D'Acunto, *Guglielmo da Volpiano: un itinerario biografico in Guglielmo da Volpiano*, atti della giornata di studio (San Benigno Canavese, 3-4 ottobre 2003), a cura di A. Lucioni, Cantalupa (TO) 2005, pp. 51-68, L. Pjerani Baricco, *Guglielmo abate costruttore nel paesaggio artistico subalpino*, *ivi*, pp. 103-142.

<sup>222</sup> Beltramo, *I cantieri architettonici*; I due edifici sono identificati tradizionalmente con le cappelle anonime menzionate nell'elenco dei beni posseduti dall'abbazia di Fruttuaria nel diploma di Enrico II, del 1014: *Henrici II et Arduini Diplomata*, Hannover Lipsia 1900-1903 (*Monumenta Germaniae Historica, Diplomata Regnum et imperatorum Germaniae*, 3), doc. 305, pp. 375-382, in particolare p. 382. Si veda per Mondovì: S. Gallezio, *Il priorato di S. Biagio di Mondovì. Nuovi dati di scavo*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 10 (1991), pp. 63-77, in particolare pp. 65-68; G. Coccoluto, *Appunti per schede di archeologia medievale in provincia di Cuneo. V.11. Le chiese di Quaranta*, in «Bollettino della

entrambi gli edifici è stato evidenziato un tratto comune, identificabile in una cappella alla base del campanile, il tipo ribattezzato “campanile absidato” che si affiancava ad un impianto basilicale (fig. Fig. V.2.4.6)<sup>223</sup>.

In analogia con le due dipendenze fruttuarie, anche per Verzuolo è stato suggerito che la struttura del campanile e la cappella nel vano alla sua base siano da considerarsi coevi a una originaria chiesa di impianto basilicale – di cui rimane solo la traccia della suddivisione in navate nella facciata quattrocentesca (fig. V.2.4.4)<sup>224</sup> – piuttosto che ritenere che una cappella più antica sia stata inglobata successivamente all'interno del campanile<sup>225</sup>. Il campanile si articola in sei ordini, il primo dei quali include il piano della cella; nel secondo si apre una porta a tutto sesto (fig. V.2.4.7). La muratura di questi due primi livelli è costituita da ciottoli di fiume e conci laterizi spezzati alternati con andamento a spina pesce. Gli ordini superiori oggi intonacati, mostrano fregi marcapiano e archetti a tutto sesto, una monofora e due ordini di bifore (una tamponata per motivi strutturali) (fig. V.2.4.8). Beltramo ha riconosciuto un'unica fase costruttiva della torre campanaria, databile per l'uso dei materiali e i suoi caratteri decorativi tra la fine del secolo XI e il principio del XII<sup>226</sup>. La chiesa venne completamente trasformata, a partire dalla metà del Quattrocento, nell'impianto ad aula unica tutt'oggi visibile e numerose modifiche intervennero nei secoli successivi<sup>227</sup>. Di particolare rilievo appare l'edificazione della cappella del SS. Rosario, la prima sul lato meridionale, già documentata nel 1629 (fig. V.2.4.5)<sup>228</sup>. Fino a questo momento il

---

società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 110 (1994), pp. 163-169; S. Beltramo, *Vicende architettoniche della chiesa e del priorato di San Biagio di Mondovì*, in *San Biagio di Mondovì. Un priorato fruttuariense fra XI e XV secolo*, atti del convegno (Mondovì 3-5 novembre 2000) a cura di R. Comba, G. G. Merlo, Cuneo 2003, pp. 119-130, in particolare pp. 119-120.

A causa della stratificazione del monumento, la pianta della cella alla base della torre campanaria di S. Benigno di Quaranta è stata ricostruita grazie alla testimonianza di un documento regale del XVIII secolo, corredato da una pianta dell'edificio romanico. La cappella nord, con abside semicircolare è descritta come “andito sotto al campanile”: G. Carità, *Il «Cabreo Commenda di S. Benigno di Cuneo»: possedimenti dell'Ordine Mauriziano sulle sponde del Grana*, in *Tra Gesso e Stura. Realtà, natura e storia di un ambiente fluviale*, catalogo della mostra (Cuneo, Museo Civico di S. Francesco, novembre -dicembre 1983), Cuneo 1983, pp. 217-225, in particolare p. 220, fig. a p. 223, cit. in Coccoluto, *Appunti per schede*, p. 164, n. 6.

<sup>223</sup> In particolare, con riferimento al modello di Fruttuaria: Beltramo, *Vicende architettoniche*, p. 121.

<sup>224</sup> Il prospetto a salienti interrotti si trova S. Martino di Busca, S. Dalmazzo di Pedona, S. Costanzo al Monte e i SS. Pietro e Colombano di Pagno: Beltramo, *I cantieri architettonici*, pp. 44-47; Antonioletti, *L'antica parrocchiale*, p. 13.

<sup>225</sup> Edifici di questa tipologia isolati non sono del resto sconosciuti nel territorio, anche con variazioni, come ad esempio absidi di forma quadrata come Sant'Elena a Mondovì, della stessa tipologia delle cappelle di S. Maria e di S. Pietro a Novalesa: cfr. S. Chierici, *Il Piemonte. La Val D'Aosta. La Liguria*, Milano 1978 (Italia Romanica, 2), pp. 230, 245.

<sup>226</sup> Beltramo, *Vicende architettoniche* pp. 128-130; Ead., *I cantieri architettonici*, pp. 25-31; Antonioletti, *L'antica parrocchiale*, p. 13.

<sup>227</sup> La nuova consacrazione del vescovo di Torino avvenne nel 1441, data presumibile per l'avvio del termine dei lavori: Boero, *L'antica parrocchiale*, p. 135; Beltramo, *I cantieri architettonici*.

<sup>228</sup> Beltramo, *I cantieri architettonici*, cit. in Antonioletti, *L'antica parrocchiale*, pp. 14-15.

collegamento tra la navata della chiesa e la cappella alla base della torre campanaria sembra fosse ancora assicurato da un piccolo ingresso sul lato settentrionale (quello sud della chiesa)<sup>229</sup>, che, a giudicare dall'andamento delle cornici rosse degli affreschi, doveva essere l'ingresso originale (fig.V.2.4.9). L'erezione della cappella del Rosario nelle sue forme seicentesche, a pianta quadrata con pareti concave, ha comportato la decurtazione del lato orientale della cappella alla base del campanile dove doveva aprirsi con ogni probabilità una piccola abside. Su questo stesso lato sarebbe stato inserito nel Seicento un nuovo accesso, quello odierno, con tre scalini a scendere, essendo il piano di calpestio della cappella di san Nicola più in basso di circa mezzo metro del pavimento moderno della chiesa.

Questo breve accenno all'evoluzione architettonica della chiesa è sembrato necessario per introdurre lo stato conservativo dei nostri affreschi, che mostrano, oltre alla significativa perdita di intere sezioni di superficie pittorica, lacune circoscritte di forma circolare, in corrispondenza delle aperture operate nella muratura per il passaggio delle corde delle campane, e una interruzione della decorazione verso il lato est, dove le pitture dovevano proseguire su entrambi i lati lunghi e nella perduta abside.

Come già detto, l'ingresso alla cappella doveva avvenire in origine dal lato nord; entrando, il visitatore trova la prima rappresentazione nicolaiana che occupa l'intera parete meridionale (fig. V.2.4.10). Sopra ad un velario a fondo bianco, quasi del tutto perduto, è una cornice bicroma, oca e rosso, con un motivo a nastro prospettico su fondo blu. Più in alto, separata da due fasce degli stessi colori, c'è una serie di semicerchi che si sovrappongono – come il bordo di un palcoscenico – alla rappresentazione miracolosa. Sulla sinistra il racconto appare tronco a causa della decurtazione subita dall'ambiente: ci sono tre uomini stanti, con i piedi sulla terraferma, e alle loro spalle uno sfondo di città, due torri circolari appartenenti ad una cinta muraria. Tutti e tre i personaggi guardano verso l'alto; quello al centro tiene nelle mani un oggetto di forma parallelepipedo, rosso con bordo oca (fig. V.2.4.11). Sembra che osservino la scena sulla destra che ha come protagonista una nave. Lo sfondo blu del cielo si confonde con le onde marine, abitate da grossi pesci. Sulla nave al centro sono tre personaggi dall'aspetto giovanile, vestono tuniche corte e almeno due di loro, quelli alle estremità indossano dei curiosi copricapi a forma di "ziggurat"<sup>230</sup>. Il primo a sinistra i tiene in mano un oggetto dalla medesima forma parallelepipedo, di colore rosso con bordo oca, simile a quello nelle mani l'uomo sulla terraferma. La piccola

---

<sup>229</sup> Antonioletti, *L'antica parrocchiale*, pp. 14-15.

<sup>230</sup> Segre Montel lo descrive come "copricapo orientaleggiante a gradoni": Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, p. 31.

imbarcazione mercantile sembra ancora in procinto di prendere il largo, la vela di forma quadrata appare ancora legata tra albero e boma, mentre due dei marinai tengono le cime<sup>231</sup>. Tutti e tre i personaggi rivolgono lo sguardo (e due di loro aggiungono il gesto indicante della mano) verso un viso, forse femminile, che gli sta di fronte e che appare come senza corpo, sospeso in corrispondenza della poppa della nave<sup>232</sup>. Questa curiosa rappresentazione trova una spiegazione plausibile solo qualora si confronti la figura, e i resti di pittura colore marrone e giallo che se ne intravedono in alto sullo sfondo, con le personificazioni dei venti nel *Miracolo di Diana* della cappella di Sant'Eldrado alla Noalesa<sup>233</sup>. Verso questa personificazione, si rivolge anche la mano benedicente che, sulla destra, sporge da una manica decorata con un bordo a rombi. È lo stesso particolare presente nella veste che san Nicola indossa nella scena sulla parete opposta e che pertanto consente di identificare la figura proprio con il santo. La lacuna che interessa gran parte della sezione centrale ha comportato la perdita della figura di Nicola, di cui vediamo solamente, oltre alla mano, il bordo inferiore della veste rossa e, forse, su di essa lo *sticharion* bianco. In primo piano, però, davanti al vescovo, e dietro di lui ci sono i piedi di altri tre personaggi, saldi sulla terraferma. Alle loro spalle è un secondo sfondo di città, qui si vedono più chiaramente le mura, delle torri, un tempio e altri edifici (figg. V.2.4.13-14).

La scena in alto è delimitata da una fascia ocra, sopra alla quale su una fascia bianca bordata di rosso, è un'iscrizione che può essere letta grazie ai più recenti interventi di restauro: [...] "NAVIGANTIBUS;"; con chiaro segno di interpunzione cui segue uno spazio vuoto e, come integrato da Segre Montel: "POPULIS BARIN N E(NSIBUS) ... [NUNTIA]TIS IN TEL[E]TA[NTUR]", ovvero "avendo il popolo di Bari ricevuto (la notizia dell'arrivo delle reliquie) in te gioisce" (figg. V.2.4.15 a-b)<sup>234</sup>. Questa seconda parte dell'iscrizione, sebbene frammentaria e di non sicura integrazione, appare la chiave di lettura dell'intera scena. La prima sezione, con il riferimento alla città di Bari infatti, non pone alcun dubbio paleografico. L'oggetto di forma parallelepipedica rappresentata due volte a sinistra è con ogni probabilità la rappresentazione dell'urna del santo, mostrata prima ormai vuota dai cittadini di Myra, radunatisi sulla spiaggia a vedere salpare la nave dei baresi, nave su cui l'urna (piena) è rappresentata nuovamente. La città sulla destra è quindi la nuova casa di Nicola: Bari. La personificazione del vento che qui, a

---

<sup>231</sup> La forma della nave, compresa la vela quadrata trovano preciso riscontro nelle scene marine della cappella di Sant'Eldrado alla Noalesa (cfr. V.2.4).

<sup>232</sup> Segre Montel vede invece una donna velata vestita di blu, posizionata insieme agli altri personaggi sulla terra ferma: Ibid. Nonostante lo stato conservativo renda difficile la lettura non mi sembra possibile concordare con questa lettura.

<sup>233</sup> Cfr. V.2.3, fig. V.2.3.23.

<sup>234</sup> Cilento, Segre Montel, *Recupero delle antiche memorie*, p. 39.



differenza di Novalesa, non soffia, potrebbe alludere alle difficoltà incontrate nella navigazione dai marinai, una volta partiti da Myra, causate dall'indebita sottrazione di alcune reliquie dall'urna<sup>235</sup>.

L'iscrizione di Verzuolo nella lettura di Segre Montel, non trova però corrispondenza puntuale nelle redazioni narrative delle *Traslaciones* contemporanee al cruciale avvenimento del 1087, redatte da Giovanni Arcidiacono e Niceforo e dall'anonimo autore della leggenda di Kiev, dove pure sono presenti la gioia e i festeggiamenti della città di Bari<sup>236</sup>.

Sul lato ovest dell'ambiente la decorazione prosegue frammentaria e con numerose cadute di colore (fig. V.2.4.16). Al di sopra del registro decorativo più in basso, analogo a quello della parete attigua, si possono intuire i particolari di due scene, divise al centro dall'apertura della piccola finestra quadrata, che oggi si presenta di dimensioni maggiori di quanto non fosse in origine. Sulla sinistra è possibile identificare la forma di un letto e su di esso un personaggio coricato sotto ad una coperta rossa, con il braccio sinistro disteso lungo il corpo e il destro piegato, su cui poggia la testa. Nonostante la perdita del viso si intravede la barba di colore grigio e di forma appuntita. Sullo sfondo un'edicola caratterizza l'ambientazione dell'episodio in un interno. La figura del santo vescovo è sfortunatamente quasi del tutto perduta: si distinguono le vesti, le mani, e la posizione del corpo. Il santo è stante, rivolto di tre quarti verso il dormiente e solleva in alto il braccio destro, come chiaramente visibile anche dal ricadere dell'*omophorion* rosso, mentre nella mano impugna un pastorale, di cui si intravede il fusto e in alto la terminazione a riccio (fig.V.2.4.16 a-b). Sulla destra della monofora si vede un edificio in spaccato a forma di griglia, sormontato da una copertura emisferica. Da una delle aperture della griglia si affacciano alcune figure, almeno due, di cui è rappresentato solo il busto; meglio riconoscibile la figura vestita di rosso, accanto alla quale si vede un altro braccio con veste scura. Il braccio sotto al mento lascia immaginare una posa pensosa o malinconica<sup>237</sup>. Prima dei più recenti restauri gli osservatori avevano rinunciato a proporre un'identificazione per questa scena<sup>238</sup>. Costanza Segre Montel ha proposto di riconoscervi due dei celebri episodi del racconto della *Praxis de Stratelatis*: sulla sinistra l'apparizione di Nicola a Costantino, nonostante non ci siano elementi della dignità imperiale (salvo forse la coperta rossa) e, sulla destra i tre generali in prigione<sup>239</sup>. L'identificazione proposta

---

<sup>235</sup> Questo elemento del racconto appare ampiamente trattato nell'*Historia* di Giovanni: Cioffari, *Giovanni Arcidiacono*, pp. 48, 88-89; cfr. anche II.1.6.

<sup>236</sup> Cfr. II.1.6.

<sup>237</sup> Si rimanda alle considerazioni già sollevate in proposito in: III.4.5.

<sup>238</sup> In particolare: M. Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 394.

<sup>239</sup> Cilento, Segre Montel, *Recupero delle antiche memorie*, p. 32.

dalla studiosa risulta convincente, è però necessario sottolineare la rarità della selezione delle due scene della *Praxis*, che, anticipiamo non prosegue sul lato contiguo a est. Quando il lungo racconto della *Praxis* non è dispiegato in cinque o sei episodi come nei cicli più estesi, l'immagine più identificativa, salvataggio dei tre concittadini innocenti, solitamente è presente<sup>240</sup>. A Verzuolo inoltre l'apparizione di Nicola a Costantino pone l'accento sul rimprovero del santo attraverso l'inusuale imperioso gesto del pastorale sollevato in alto.

Sul lato est, al di sopra dello zoccolo, la parete è occupata per tre quarti da una scena marina, il cui andamento si adatta alla posizione della porta posta su questo lato: si veda il bordo rosso che incornicia la porta e all'interno della rappresentazione, la scelta prospettica di collocare una delle due navi, più piccola in secondo piano (fig. V.2.4.17.a-b). Questa imbarcazione sembra dirigersi verso più grande al centro, un solo personaggio maschile ne tiene i remi, indossando una lunga veste oca e un mantello rosso. La nave al centro, sembra avere, come quella sulla parete opposta, una vela quadrata, in questo caso spiegata e mossa dal vento verso destra. Vicino alla boma sembra possibile intravedere ancora delle piccole ali di colore scuro, probabilmente riferibili ad una seconda personificazione dei venti. L'imbarcazione ospita un rematore seduto su dei gradoni a poppa, un personaggio in piedi al centro, un secondo rematore seduto a prua con un solo remo. Sia la figura al centro che il secondo rematore indicano con un braccio teso verso destra, dove è una figura stante come si deduce anche dal movimento delle vesti (una tunica blu con un mantello rosso), si rivolge loro, tenendo in mano un remo. Probabilmente si tratta del remo che avrebbe dovuto tenere il secondo rematore. La parte superiore della figura stante è perduta ma l'abbigliamento la differenzia dai marinai, come accade pure alla figura sulla nave più piccola. In entrambi i casi la connotazione è piuttosto generica; l'identificazione con il santo potrebbe piuttosto dedursi dal ruolo narrativo, poiché in entrambi i casi il personaggio sembra intervenire in aiuto.

L'iscrizione frammentaria al di sopra della scena recita "MOCS ILLIS CLAM [...]" e, dopo una significativa lacuna "[...]SUM" (fig. V.2.4. 18b, 21). L'integrazione proposta da Marco Piccat suona "*Mocs illis clamantibus apparuit quidem dicens ecce adsum [...]*", ovvero "e subito a coloro che lo avevano chiamato, egli apparve dicendo eccomi"<sup>241</sup>. Tale lettura individua la fonte nel racconto della *Praxis de Nautis*, nella versione drammatizzata all'interno del responsorio liturgico redatta

---

<sup>240</sup> È anche l'unico episodio già selezionato a Novalesa (V.2.3). Sull'iconografia del miracolo in ambito bizantino cfr.: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-129.

<sup>241</sup>Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 400; Cilento, Segre Monte, *Recupero delle perdute memorie*, p. 35.

nel 960 da Reginoldo di Eichstätt sulla base del testo di Giovanni Diacono Napoletano<sup>242</sup>. Mentre Nicola era ancora in vita alcuni marinai in rotta verso Myra erano stati colti da una tempesta e, invocato Nicola, questi era subito accorso, permettendo l'approdo sicuro dei naviganti a Myra dove, con loro stupore, essi lo avrebbero incontrato nuovamente affaccendato nella sua più consueta attività pastorale.

L'ultimo quarto della parete ospita un altro miracolo: tre figure femminili (una sola conserva il viso) con il capo coperto da un velo e lunghe tuniche dalle maniche scampanate, sono in piedi all'interno di un edificio (fig.V.2.4.20). Sulla destra, davanti ad una finestra ad arco, si sporge di nuovo la mano di Nicola che stringe un oggetto che, sebbene assomigli più ad un otre, dobbiamo immaginare sia il sacchetto contenente la dote offerta dal santo alle tre fanciulle. Il padre delle ragazze dovrebbe essere rappresentato a sinistra, a mezzo busto, sulla parte più alta dell'edicola. Qui la manica della veste rossa del santo appare bordata da un motivo a rombi su fondo bianco. Se misuriamo idealmente l'ingombro della figura di Nicola su questa parete e lo confrontiamo con l'ipotetico spazio occupato dalla restante sezione della città di Myra sulla parete opposta, appare plausibile affermare che solo una parte ridotta delle due pareti lunghe è stata decurtata dall'apertura della cappella del SS. Rosario (fig. V.2.4.5.c).

Stando alle fonti agiografiche, il miracolo della dote alle tre fanciulle riguarda la giovinezza di Nicola e si colloca prima della sua consacrazione a vescovo, dunque prima del miracolo marino rappresentato sulla parte sinistra della stessa parete. Questo aspetto accomuna certamente tutte le vite del santo, mentre un dato che mi sembra di un certo interesse: il primo salvataggio in mare di Nicola precede la *Praxis de Stratelatis* nelle versioni latine della vita di Nicola, a partire da quella di Giovanni Diacono Napoletano<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> In particolare la redazione è tratta dalla liturgia di Nicola contenuta nel Ms. Nero E I (Cambridge, Corpus Christi College), proveniente da Worcester e databile intorno al 1060: Jones, *Saint Nicholas in the Liturgy*, p. 23; cit. in Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 400. Cfr. Il.1.5. Anna Gabriella Caldaralo sulla base dello studio della forma musicale ha suggerito che Reginoldo, il quale conosceva il greco forse per averlo appreso in un centro dell'Italia meridionale, possa aver attinto da lì o comunque dal Centro-Italia una liturgia già esistente di Nicola. Ma, a prescindere da questa tradizione preesistente, l'ufficio liturgico di Reginoldo può essere osservato già dal significativo numero di testimoni manoscritti confrontati dalla studiosa e conservati in Italia. Tra questi mi sembra interessante ricordare che uno tra i più antichi sia conservato nella città di Ivrea: A. G. Caldaralo, *L'ufficio di san Nicola nella tradizione italica e transalpina*, in *San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medievale tra Oriente e Occidente*, atti del convegno (Noci, 3-4 settembre 1994), a cura di M.A. Carola, Bari 1997, pp. 385-438; cfr. Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, p. 35.

<sup>243</sup> Un senso di lettura in senso antiorario non mi sembra collida con la lettura da sinistra a destra della parete sud.

Nella parte sommitale della volta a botte, a raccordo delle due scene, è una fascia decorativa a meandro a T sovrapposte con tabelle figurate<sup>244</sup> che ospitano due riquadri con volatili e pesci, al centro una orante, dai capelli corti e bruni e con tunica blu e mantello rosso, un profeta oppure un apostolo, forse uno dei due dedicatari della chiesa nei secoli successivi (fig. V.2.4.21).

Per quanto riguarda invece la decorazione della perduta abside ad est, si può immaginare che vi si dovesse trovare l'immagine di Cristo in Maestà, in analogia con quanto avviene in altri monumenti piemontesi a partire dalla seconda metà dell'XI secolo<sup>245</sup>. Una seconda ipotesi potrebbe essere quella dell'immagine della Vergine in analogia con quanto emerso dai restauri della torre campanaria dell'abbazia di San Benigno di Fruttuaria, già menzionata, datata all'XI secolo<sup>246</sup>.

Per quanto riguarda la cronologia, è possibile considerare il riferimento alla città di Bari, inspiegabile prima del 1087, alla stregua di un termine *ante quem non*. Una datazione intorno alla fine dell'XI secolo è sostenuta, oltre che dalla lettura stratigrafica dell'edificio, dai confronti stilistici avanzati dalla critica. Il primo inquadramento fornito per questi affreschi all'interno di un filone di ascendenza ottoniana<sup>247</sup>, sembra in buona misura ancora fondamentale per spiegare alcuni caratteri sia stilistici che iconografici del ciclo, nonostante la necessaria collocazione cronologica alla fine del secolo. Particolarmente calzante mi sembra il confronto tra i copricapi dei tre marinai baresi e quelli dei Magi in una miniatura del Libro delle Pericopi di Enrico II del 1007-1012 ca. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, f. 17v; Clm 4453, f. 23v) (fig. V.2.4.23)<sup>248</sup>. All'interno di questa cultura figurativa di radice ottoniana, riconoscibile in particolare per l'uso dinamico della linea, le pitture di Verzuolo richiamano quelle delle navate di S. Orso ad Aosta della prima metà del secolo XI (fig. V.2.4.22)<sup>249</sup>. All'équipe aostana sembra doversi ricollegare

---

<sup>244</sup> Cfr. F. Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012, pp. 170-171.

<sup>245</sup> Per citare solo alcuni esempi: S. Stefano di Sessano (TO), S. Mauro a S. Maria de Pulcherada (TO), S. Giovanni ai Campi a Piobesi (TO), Sant'Eldrado alla Novalesa, S. Michele di Oleggio (NO).

<sup>246</sup> Beltramo, *Vicende architettoniche*, p. 121. I restauri sono stati realizzati sotto la supervisione della Prof.ssa Michela di Macco.

<sup>247</sup> In particolare: Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato*, p. 33.

<sup>248</sup> Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, p. 39.

<sup>249</sup> N. Gabrielli, *Pitture medievali piemontesi*, in *Civiltà del Piemonte Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, Torino 1975, I, pp. 97-105, in particolare pp. 98-99, n. 2; Ead., *Arte nell'Antico Marchesato di Saluzzo*, Saluzzo 1975, p. 220; M. Perotti, *La pittura nei secoli barbari. Parte seconda: affreschi di epoca ottoniana e romanica*, in «Cuneo Provincia Granda», 26 (1978), 2, pp. 6-14; G. Galante Garrone, M. Leone, *Cuneo*, in *Guida breve al Patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino 1979 (Strumenti per la didattica e la ricerca, I), pp. 40-55, in particolare pp. 40-41; Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, pp. 404-405; Boero, *L'antica parrocchiale*, p. 131; Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, pp. 39-41.

pure il ciclo frammentario di Villar San Costanzo (fig. V.2.4.24), che si avvicina di più, geograficamente e forse anche cronologicamente, ai nostri affreschi<sup>250</sup>. Per Verzuolo si può dunque concordare in linea generale con il riferimento alle imprese pittoriche aostane, che tuttavia l'artista di Verzuolo sembra aver avuto più che come riferimento immediato come parte ormai stratificata del suo vocabolario. Rispetto ai cicli di Aosta, a Verzuolo, non solo per lo stato conservativo, emerge una netta riduzione cromatica, i colori sono meno squillanti e minori i contrasti. Anche a Verzuolo le linee scure prevalgono nella definizione del volume sul colore, steso perlopiù in campiture uniformi, sebbene meno stilizzate che ad Aosta. I volti di Verzuolo, e in particolare quelli dei tre marinai baresi in partenza da Myra, sono circondati da spesse linee brune affiancate da ombre rosse; simili al ciclo aostano sono pure i grandi occhi un po' stralunati e marcati da altrettanto spesse linee, il cerchietto rosso sulle gote, la smorfia disegnata sul viso dalla linea marcata che divide le labbra. Riferimenti ad Aosta sono stati suggeriti anche per gli sfondi architettonici, sebbene lì l'interesse per le tre dimensioni degli edifici trovi soluzioni più sofisticate<sup>251</sup>. Il motivo decorativo a meandro a T sembra appartenere invece ad un lessico già più complesso, che trova diversi confronti sia in area piemontese che lombarda tra XI e XII secolo<sup>252</sup>.

Come già accennato, altri dettagli di Verzuolo trovano confronto con le pitture della cappella di Sant'Eldrado a Novalesa, dell'ultimo quarto del secolo XI, sebbene non sia comune l'intonazione generale, che a Novalesa appare di maggiore qualità e impegno, nonché di cultura decisamente più elevata. Si vedano però le navi, le onde del mare, il loro incresparsi reso con una linea bianca con accenni di rosso, o la strana forma che accomuna nei due cicli il contenitore della dote alle tre fanciulle. Anche i caratteri paleografici delle iscrizioni latine sono coerenti con una datazione intorno alla fine del secolo XI<sup>253</sup>.

---

<sup>250</sup> C. Segre Montel, *La pittura monumentale*, in *Piemonte Romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 257-284, in particolare pp. 268-269; Ead., *La pittura romanica*, in *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, vol. 1, a cura di B. Orlandoni, E. Rossetti Brezzi, Aosta 2001, pp. 79-100; Ead. *Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della Cattedrale di Aosta*, in *Medioevo Aostano. Pittura intorno all'anno mille in Cattedrale e in Sant'Orso*, atti del convegno internazionale (Aosta, 15-15 maggio 1992), a cura di S. Barberi, 137-184, in particolare p.147.

<sup>251</sup> Meno convincenti mi sembrano i confronti avanzati per la rappresentazione delle onde del mare che trovano invece maggiore vicinanza con il ciclo di Novalesa.

<sup>252</sup> Cfr. nuovamente: Scirea, *Pittura ornamentale*, pp. 170-171 con riferimento al catalogo dei monumenti.

<sup>253</sup> Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, pp. 30-41; l'iscrizione è stata pure recentemente menzionata, al fine di sottolineare la scarsa competenza degli esecutori – “sotto il livello di alfabetizzazione” – di Verzuolo in confronto con i cicli aostani. Il dato che mi sembra di rilevante interesse è che l'autore riconosce una derivazione o una conoscenza di quel modello colto di impaginazione, in dialogo con la coeva produzione libraria: G.G. Fissore, *Parole e immagini, parole come immagini. Riflessioni sull'interazione tra scrittura e figura nell'XI e XII secolo in area subalpina*, in *Arte romanica in*

Dal punto di vista iconografico la rappresentazione dell'arrivo delle reliquie nella città di Bari si mostra come un caso senza precedenti; ma anche senza seguito nei secoli successivi. Non ce n'è traccia nel panorama dei cicli pittorici o delle icone agiografiche, né in Puglia né nell'intero territorio italiano, né traccia testuale nelle numerose fonti riguardanti la nuova basilica del santo nella città<sup>254</sup>.

Un dato interessante da considerare qui è fornito da un manoscritto parigino della metà del Duecento con le *Vite dei Santi* di Wace di Denain (Londra, British Library, ms. Royal D 20 VI)<sup>255</sup>, dove la traslazione di san Nicola nella versione di Niceforo è accompagnata da un' iniziale istoriata con il trasporto delle reliquie del santo (fol. 153v, fig. V.2.4.25). Come abbiamo già indicato, questa sembra doversi considerare una creazione originale del miniatore che prende a modello l'iconografia di altri santi per illustrare un episodio privo di precedenti iconografici. L'unica altra attestazione nota della traslazione del corpo di Nicola è contenuta nel manoscritto datato intorno al 1560 conservato a Mosca contenente la *Vita di San Nicola Taumaturgo* (Mosca, Biblioteca Nazionale Russa, Ms. F. 37, fondo Bolšakov, n. 15, c. 156) (fig.V.2.4.26)<sup>256</sup>. L'arrivo delle reliquie è inserito all'interno di un gruppo di miracoli operati dal santo *post mortem*: dai più antichi *Thauma de Artemide*, *De Basilio*, *De Demetrio* ai meno frequenti miracoli del Tappeto, all'ormai storicizzato racconto della guarigione di santo Stefano Dečanski<sup>257</sup>.

La rappresentazione a Verzuolo della traslazione delle reliquie nella città di Bari nel 1087 costringe però a rivedere il significato e le ragioni di questa precoce e anzi unica attestazione in pittura. Tra i moventi di questa scelta iconografica bisogna considerare un evento puntuale ovvero un legame tra il sito, i committenti della decorazione e il suo contenuto narrativo? Le più recenti conclusioni cui Costanza Segre Montel è giunta a proposito del caso di Novalesa, ovvero del rapporto tra questo ciclo pittorico dedicato al nostro santo e il passaggio di una sua reliquia attraverso il valico alpino, diretta, come verso la sua ultima destinazione, alla città di Port in Lorena, appariranno di un certo interesse anche per il caso di Verzuolo<sup>258</sup>. Nel ciclo di Novalesa

---

Piemonte. *Studi per Costanza Segre Montel*, a cura di F. Crivello, E. Rossetti Brezzi, G. Saroni, Savigliano (CN) 2019, pp. 75-84, in particolare pp. 78-80.

<sup>254</sup> Si veda M. Milella Lovecchio, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *San Nicola di Bari e la sua basilica*, Milano 1987, pp. 81-97; M. S. Calò Mariani, *L'immagine e il culto di san Nicola a Bari e in Puglia*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 107-116.

<sup>255</sup> Cfr. IV.3. *Una questione aperta: l'illustrazione libraria tra Oriente e Occidente*

<sup>256</sup> Le illustrazioni del manoscritto sono state diffuse grazie all'edizione a stampa facsimile realizzata nel 1879 a San Pietroburgo dalla litografia Beggrov, si veda con bibliografia precedente: G. Cioffari, *Vita di San Nicola Taumaturgo*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, cat. IV.1, p. 257.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> Si veda anche quanto già rilevato in precedenza sul contesto di produzione del racconto: V.2.3.

in verità mancano riferimenti alla traslazione delle reliquie in Italia, ma si conserva la memoria del santo nella “polvere di san Nicola” conservata nel reliquiario argenteo della chiesa cattedrale<sup>259</sup>. A Verzuolo non resta nessuna traccia ulteriore del culto di Nicola o del passaggio di una sua reliquia, se si escluda la testimonianza fornita dallo stesso del ciclo pittorico.

Quanti si sono occupati di Verzuolo, a seguito dell'identificazione delle scene nicolaiane da parte di Marco Piccat, non hanno mancato di rilevare quanto il monumento rappresenti una precoce attestazione del culto di san Nicola nella zona del Saluzzese. Piccat in particolare ha notato che le tracce di dediche al santo in questa area non sono anteriori al principio del secolo XIII e menzionava una cappella già segnalata dal Muletti a Saluzzo e la chiesa di San Nicola di Rifreddo<sup>260</sup>. In realtà ci sono testimonianze anteriori del culto di Nicola della zona e anzi nelle immediate vicinanze di Verzuolo: nel 1018 è documentata la chiesa *Sancto Nicolao de Solere* e, nei pressi di Savigliano, esisteva, a partire dal 1028, la chiesa di S. Nicola *de sterpis*<sup>261</sup>. Documentata nel 1265 è la dipendenza dal monastero di Pedona della chiesa di S. Nicola presso la Stura, localizzata tra Cuneo e Saluzzo e oggi scomparsa<sup>262</sup>.

La fonte individuata da Marco Piccat per la *Praxis de Nautis* di Verzuolo, ovvero la liturgia di Nicola di Reginoldo, ebbe, a partire dalla sua redazione nel X secolo, una significativa diffusione in Europa e in Italia, ove se ne conoscono numerosi testimoni manoscritti con varianti. È stato ipotizzato che tra i fautori del successo di questo ufficio in Inghilterra e in Francia sia stato Guglielmo da Volpiano che, particolarmente sensibile alla musica, ne introdusse l'adozione in quei luoghi<sup>263</sup>. Accettando l'ipotesi del ruolo svolto da Guglielmo, sembra logico dedurre che la liturgia di Nicola, qualora non conoscesse già una diffusione al confine piemontese delle Alpi, sia stata introdotta da Guglielmo anche nella nuova fondazione da lui promossa e di qui nelle sue dipendenze.

---

<sup>259</sup> Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa*, p. 89, n. 73; Ead. *I percorsi delle reliquie*, pp. 891-917. Nel suo contributo su Verzuolo la studiosa non ritiene di poter istituire un collegamento in questo senso tra i due monumenti: Cilento, Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie*, p. 39.

<sup>260</sup> D. Muletti, *Descrizione dello stato presente della città di Saluzzo*, a cura di M. Bressy, Saluzzo 1973, pp. 59-60; Dao, *La chiesa nel saluzzese*, pp. 178-179; cit. in Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici*, p. 403; Cocoluto, *Insedamenti umani*, p. 183.

<sup>261</sup> Si veda anche la chiesa di S. Nicola di Ricogno, anteriore al 1000, a sud di Villar S. Costanzo: Perotti, *Repertorio dei monumenti*, 2f, pp. 138, 145, 182.

<sup>262</sup> Al monastero di S. Dalmazzo di Pedona appartenevano anche la chiesa di S. Nicola a Belvedere Langhe (CN) nella diocesi di Alba e la chiesa *Sancti Nicolai* nell'odierna Saint-Martin-Vesubie nella diocesi di Nizza: Cocoluto, *S. Dalmazzo di Pedona*, pp. 189-191.

<sup>263</sup> Caldaralo, *L'ufficio di san Nicola*, p. 403.

Come abbiamo anticipato, una fedeltà o un'origine fruttuariense per l'antica chiesa parrocchiale di Verzuolo può essere solo ipotizzata a partire dalle poche fonti documentarie; in questa direzione comunque sarà utile considerare anche il possibile interesse della casa madre verso il culto di san Nicola, di cui si è provato a ricostruire il panorama nella regione più prossima al nostro sito. Più numerose sono le informazioni su altre zone alpine: nel 1094 Fruttuaria fonda il monastero di S. Nicola di Padregnano (MI)<sup>264</sup>, nel 1104 S. Nicolao di Contone e alla metà del secolo la chiesa di S. Nicolao di Giornico, oggi in territorio svizzero<sup>265</sup>, mentre cluniacense era il priorato di Ss. Nicolao e Sigismondo di Figina a Villa Vergano, fondato nel 1107<sup>266</sup>. Una puntuale attenzione per la logistica emerge dal confronto tra queste fondazioni fruttuariensi, tutte poste in corrispondenza di importanti assi o snodi viari attraverso i valichi alpini, e, in alcuni casi, di documentato passaggio di pellegrini<sup>267</sup>. Per Verzuolo l'uso delle vie di comunicazione, oltre che dall'importanza rapidamente assunta dalla pieve rivaltese di Felicetto, frazione di Verzuolo, oggi distrutta<sup>268</sup>, potrebbe essere proprio testimoniato dalla cella campanaria con le storie di san Nicola.

In questo articolato quadro, si può forse avanzare una chiave di lettura più ampia delle pitture di Verzuolo e del loro *unicum* iconografico, non necessariamente contingente quanto il passaggio di una reliquia. Si potrebbe pensare che l'abbazia di Fruttuaria – o meglio un personaggio nella sua orbita a cui ipoteticamente riferire la committenza del ciclo – possa aver fatto propria, in questo luogo a ridosso delle Alpi, millenario crocevia di pellegrini, piegandola in una chiave politica in riferimento agli interessi territoriali sopra menzionati, l'ideologia ecumenica connessa alla traslazione di san Nicola. L'ecumenismo era infatti uno degli ingredienti del racconto degli eventi in quegli anni: Giovanni Arcidiacono nella sua *Translatio* scritta per l'arcivescovo Ursone nel 1088, celebra nel proemio l'arrivo delle reliquie di san Nicola come la salvezza «di tutte le Chiese di Cristo»,

---

<sup>264</sup> Sulla strada che collegava Novara alla Lombardia prealpina: A. Palestra, *Fondazioni cluniacensi e fruttuariensi nella diocesi di Milano*, in *Cluny in Lombardia*, atti del Convegno (Pontida, 22-25 aprile 1977) a cura del Centro Storico Benedettino Italiano (Italia benedettina, I), Badia del Monte-Cesena 1977, 1, pp. 267-296, in particolare pp. 268, 291-292

<sup>265</sup> Ivi, p. 293.

<sup>266</sup> Palestra, *Fondazioni cluniacensi*, pp. 269, 285-286.

<sup>267</sup> A questo proposito è di particolare interesse la vicenda del monastero di S. Maria de Becetto presso Sampeyre a breve distanza da Verzuolo: L. Provero, *Monasteri, chiese e poteri nel Saluzzese (secoli XI-XIII)*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XCII (1994), pp. 385-476; A. Lucioni, *Una chiesa contesta tra Rivalta e Fruttuaria: la chiesa di S. Maria de Becetto in Val Varaita nel XIII secolo*, in *L'Abbazia di Rivalta di Torino nella storia monastica europea*, atti del convegno (Rivalta di Torino, 6-8 ottobre 2006), a cura di R. Comba, L. Patria, Cuneo 2007, pp. 329-348.

<sup>268</sup> Cocoluto, *Felicetto: sulla pieve rivaltese*, pp. 349-374.



«*Universis Christi Ecclesiis*»<sup>269</sup>, e dunque il santo non appartiene solo alla città di Bari e all'Italia, ma all'Europa intera.

---

<sup>269</sup> Si veda l'edizione del Codice Vaticano Reg. lat. 477 in: S. Silvestro, *Santi, Reliquie e Sacri furti*, pp. 92, 102. Sull'idea di Europa in Giovanni Arcidiacono si veda: G. Cioffari, *L'Historia Traslacionis di Giovanni Arcidiacono nell'Europa Medievale*, in «*Nicolaus. Studi Storici*», XXII (2011), 1, pp. 43-108.

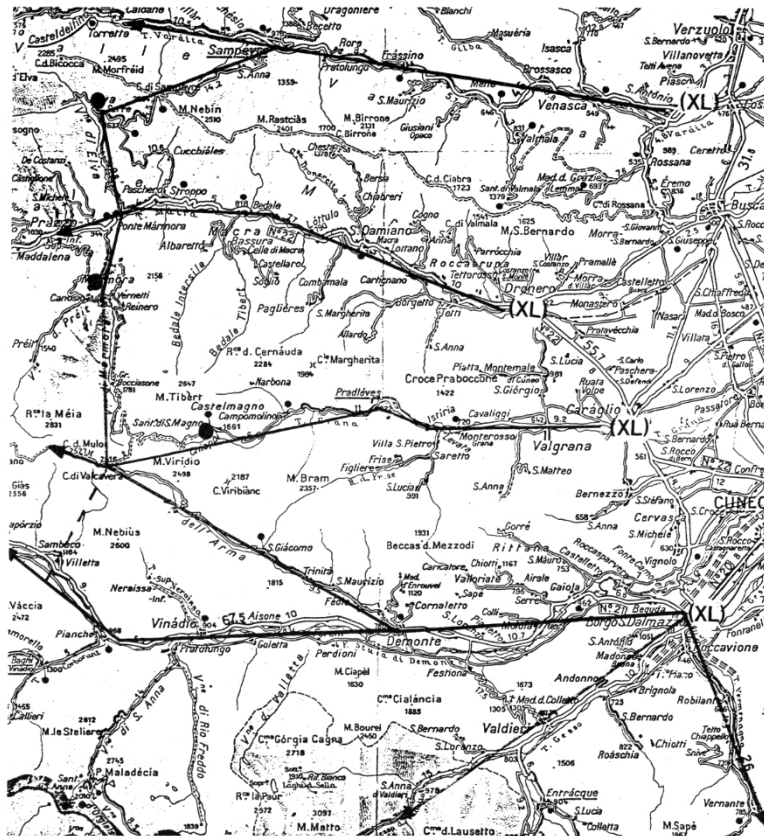


Fig. V.2.3.1. Stazioni e percorsi della Quadragesima Galliarum nel versante italiano delle Alpes Maritimae (Perotti 1986).



Fig. V.2.4.2. Giovenale Borto Fossanense, Verzuolium Oppidum da *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis*, Amstelodami, 1682 (Antonioletti 2010).



Fig. V.2.4.3. Verzuolo, la parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo e il castello (Antonioletti 2010).  
 Fig.V.2.4.4. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, veduta dell'esterno, facciata.

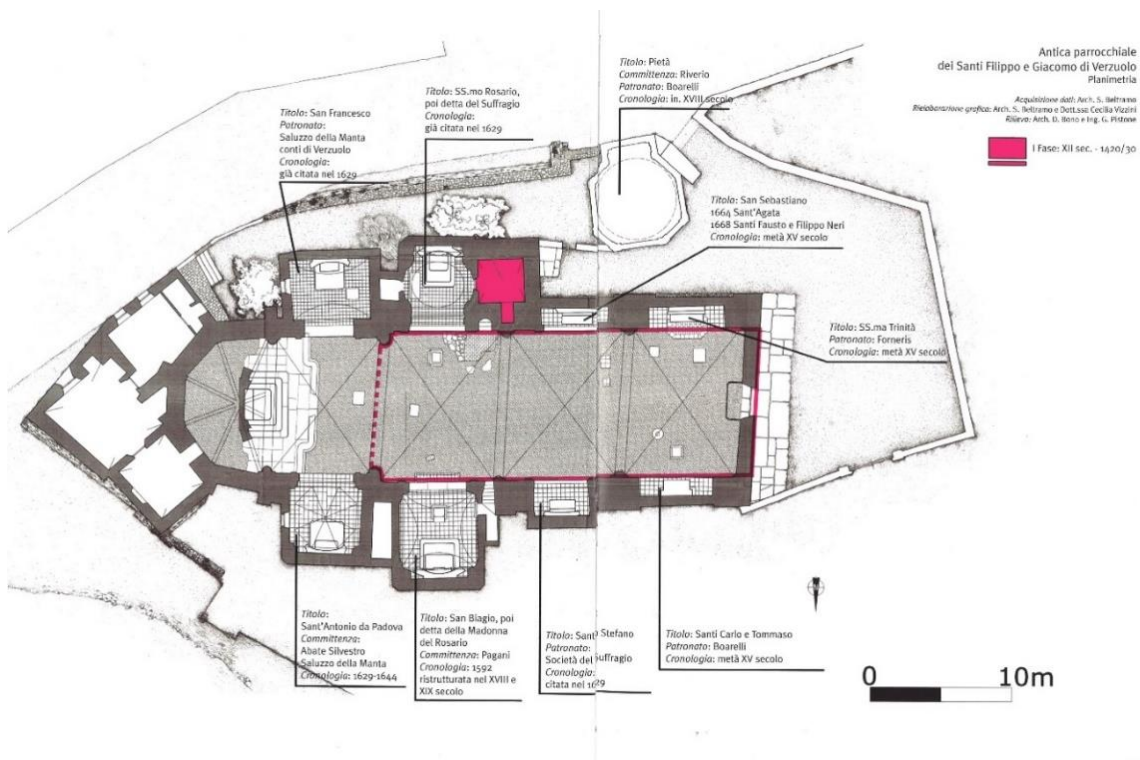


Fig.V.2.4.5.a. Planimetria dei SS. Filippo e Giacomo di Verzuolo (elaborazione grafica Beltramo, Vizzini in Antonioletti 2010).

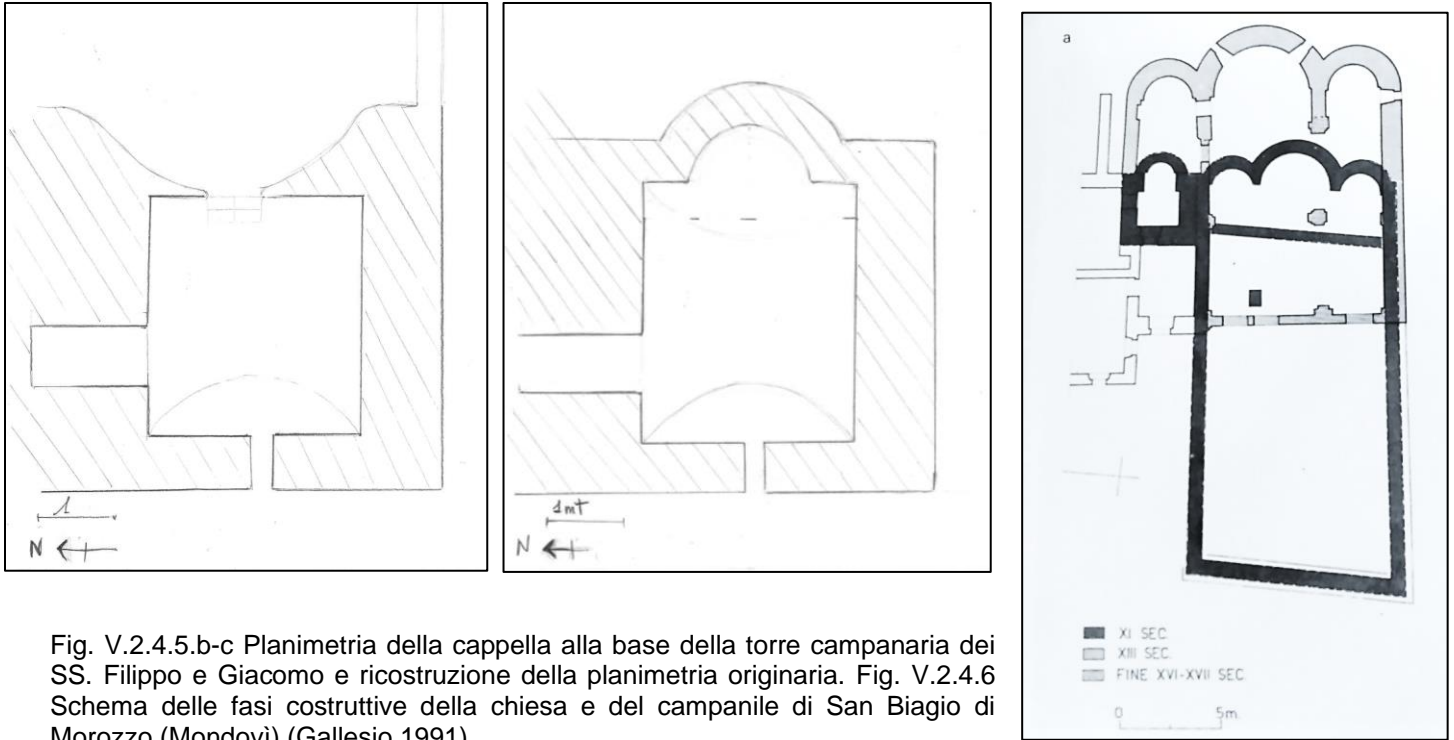


Fig. V.2.4.5.b-c Planimetria della cappella alla base della torre campanaria dei SS. Filippo e Giacomo e ricostruzione della planimetria originaria. Fig. V.2.4.6 Schema delle fasi costruttive della chiesa e del campanile di San Biagio di Morozzo (Mondovì) (Gallesio 1991).



Fig. V.2.4.7. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, esterno, base e registro inferiore del campanile.



Fig.V.2.4.8. Verzuolo, Veduta della parrocchiale sul lato sud, campanile con registri superiori intonacati.



V.2.4.9. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, originario ingresso sul lato nord.



Fig. V.2.4.10 a. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, veduta generale degli affreschi della parete sud.

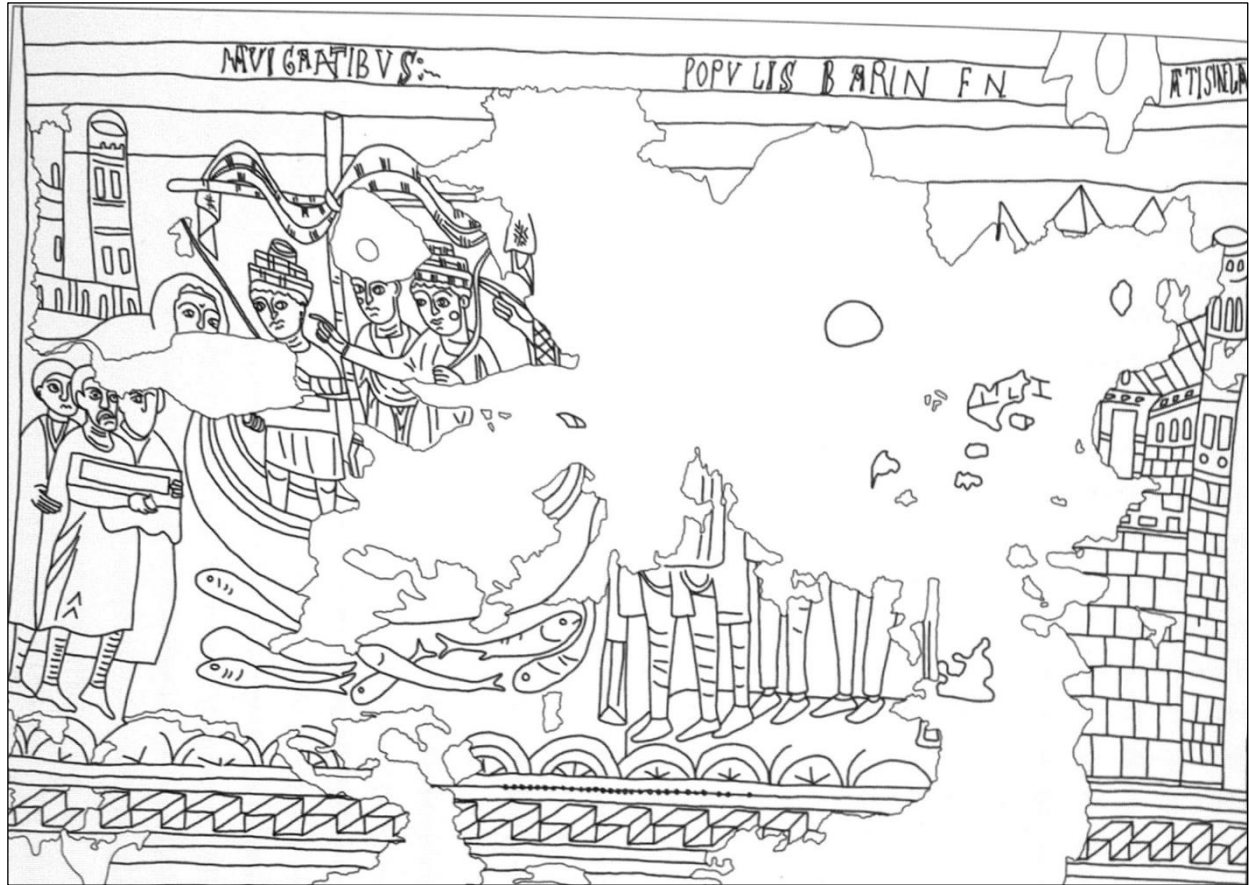


Fig. V.2.4.10 b. Rilievo grafico degli affreschi della parete nord (Paolo Giagheddu in Cilento, Segre Montel 2010).



Fig.V.2.4.11. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete sud, particolare.



Fig.V.2.4.13. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete sud, particolare.



Fig. V.2.4.13. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete sud, particolare.

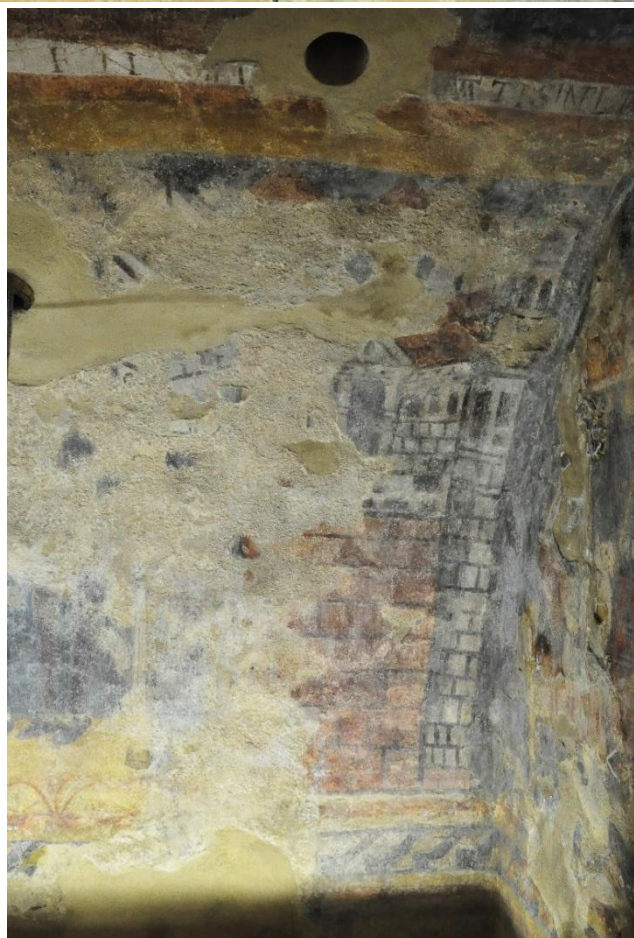


Fig. V.2.4.14. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete sud, particolare.



Fig.V.2.4.15 a. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, veduta generale della parete ovest.

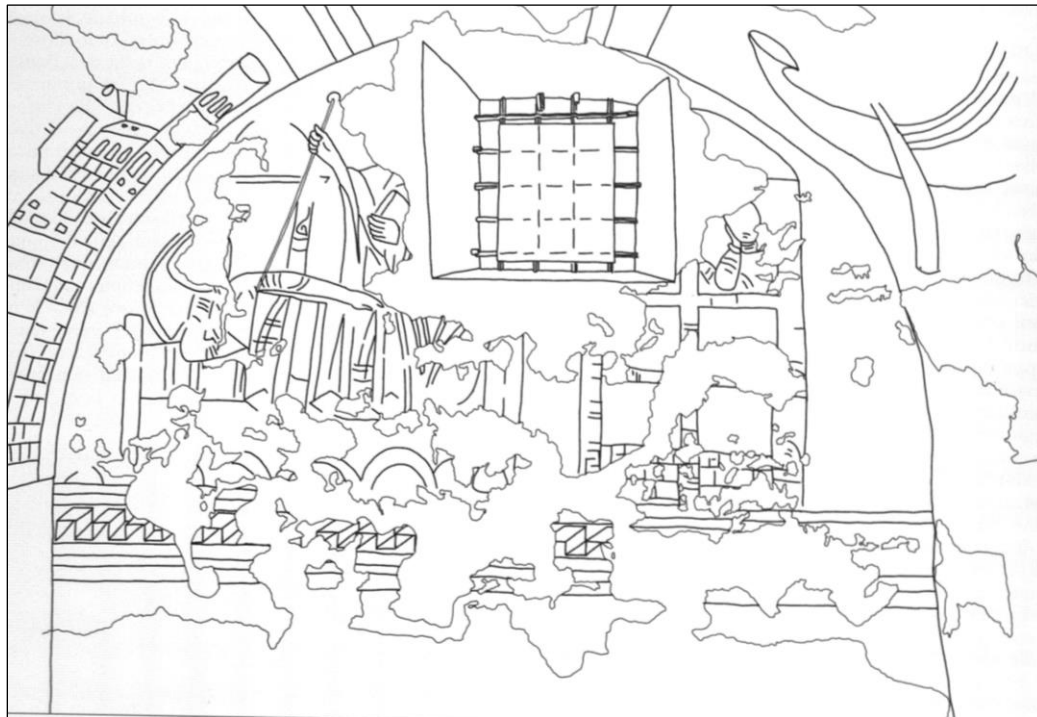


Fig.V.2.4.15 b. Rilievo grafico degli affreschi della parete ovest (Paolo Giagheddu in Cilento, Segre Montel 2010).





Fig. V.2.4.16. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete ovest, particolare: Apparizione di san Nicola a Costantino (*Praxis de Stratelatis*).



Fig. V.2.4.17. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, angolo nord-ovest, particolare: sulla sinistra I tre generali in prigione (*Praxis de Stratelatis*).



Fig.V.2.4.18 a. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete nord, veduta generale degli affreschi.



Fig.V.2.4.18 b. Rilievo grafico degli affreschi della parete sud (Paolio Giagheddu in Cilento, Segre Montel 2010).



Fig.V.2.4.19. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete nord, *Praxis de Nautis*.

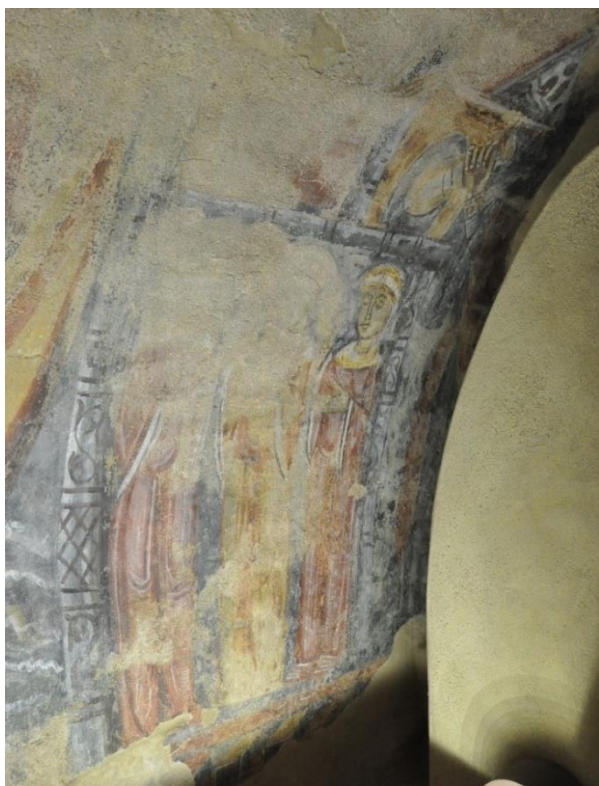


Fig. V.2.4.20. Verzuolo, SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base della torre campanaria, parete nord, particolare: *Praxis de tribus filiabus*.

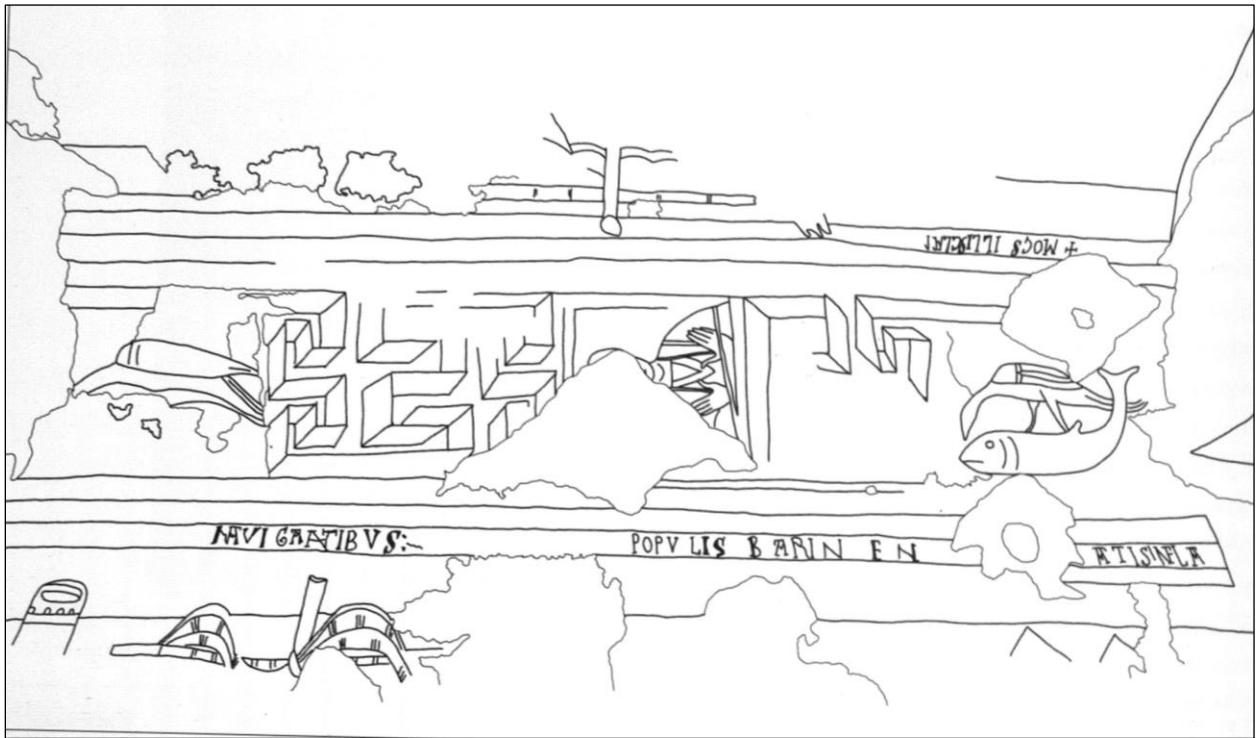


Fig. V.2.4.21. Rilievo grafico della fascia di raccordo della volta e delle iscrizioni (Paolo Giagheddu in Cilento, Segre Montel 2010).



Fig.V.2.4.22. Aosta, SS. Pietro e Orso, sottotetto, particolare Pietro sul lago di Gennasaret.



Fig. V.2.4.23. Libro della Pericope di Enrico II, Adorazione dei Magi (München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms.Clm 4452).



Fig. V.2.4.24. Villar San Costanzo, San Costanzo al Monte, navata, particolare: creazione di Eva.



Fig. V.2.4.25. *Vite dei Santi* di Wacer de Denien, la translation seint Nicholai le confessor (London, British Library, Ms. Royal D 20 VI, fol. 153v).

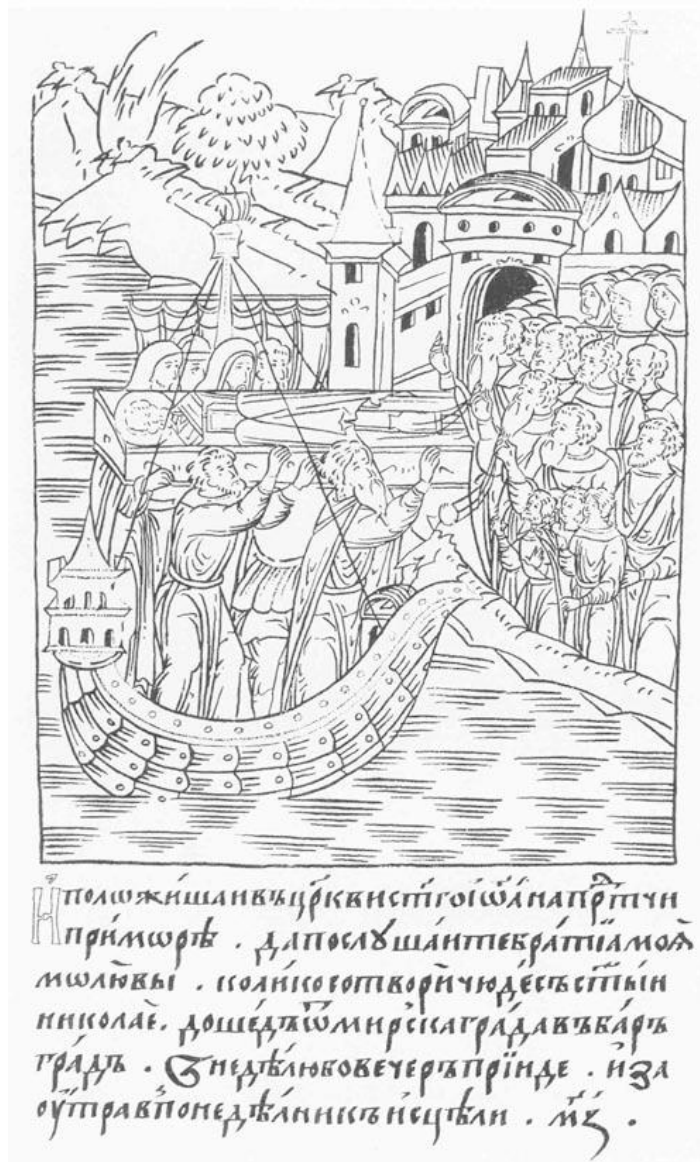


Fig.V.2.4.25. Facsimile (1879) della *Vita di San Nicola Taumaturgo*, l'arrivo a Bari (Mosca, Biblioteca Nazionale Russa, Ms. F. 37, fondo Bolšakov, n. 15, c. 156).

### V.3. XII secolo

#### V.3.1. S. Maria de Olearia a Maiori (Campania)

##### Introduzione

Il promontorio di Capo d'Orso "pericoloso a' naviganti a cagione delle continuate correnti d'acque che vi regnano" secondo le parole di Matteo Camera<sup>270</sup>, si raggiunge oggi grazie alla strada statale costiera (SS 163) costruita alla metà dell'Ottocento, nel tratto che collega Maiori verso sud ad Erchie e Cetara. Qui è sorta la Badia di S. Maria de Olearia, il cui suggestivo complesso si articola in tre ambienti costruiti, non scavati, all'interno di un arco roccioso (fig. V.3.1.1)<sup>271</sup>. Al piano più basso è la cosiddetta cripta, segue più in alto la chiesa principale e sulla sommità è la cappella di S. Nicola. I tre livelli custodiscono ciascuno (almeno) una campagna decorativa di epoca medievale (fig.V.3.1.2a-c)<sup>272</sup>. Nel corso del Medioevo Maiori costituiva uno dei maggiori centri per la concentrazione di comunità monastiche; si ha notizia, nella contrada del Falerzio, della presenza di cinque cenobi, tra cui SS. Maria e Benedetto ad Erchie, S. Maria Stella Maris, S. Nicola de Carbonaria e di due eremi, S. Maria dell'Avvocata e la nostra S. Maria de Olearia<sup>273</sup>.

In origine il sito di Capo d'Orso era impervio e difficile da raggiungere<sup>274</sup>, peculiarità che fa da sfondo alla leggendaria vicenda della sua fondazione, come tramandata nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Amalphantanae*, nota grazie all'edizione di Ferdinando Ughelli<sup>275</sup>. Al tempo del primo

---

<sup>270</sup> M. Camera, *Istoria della città e Costiera d'Amalfi in due parti divisa*, Napoli 1835, pp. 390-391.

<sup>271</sup> A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli 1967, I, p. 384; M. D'Onofrio, V. Pace, *La Campania*, (Italia romanica, 4), Milano 1981, p. 330; R.P. Bergman, *Santa Maria de Olearia in Maiori, Architettura e Affreschi*, Amalfi 1995 (Biblioteca Amalfitana, 4/1), pp. 18-24. Sull'architettura rupestre in Campania anche: M. Amodio, C. Ebanista, *Aree funerarie e luoghi di culto in rupe: le cavità artificiali campane tra tarda antichità e medioevo*, in *Atti VI Convegno Nazionale di Speleologia in Cavità Artificiali* (Napoli, 30 maggio-2 giugno 2008), in «Opera ipogea», 1/2, 2008, pp. 117-144; C. Ebanista, *Abitati e luoghi di culto in Campania e Molise*, in *Le aree rupestri dell'Italia centro-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche*, atti del IV convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savellettri di Fasano, 26-28 novembre 2009) a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, pp. 39-78.

<sup>272</sup> *Infra*.

<sup>273</sup> A. Cerenza, *Vicende Storiche* in, Bergman, Cerenza *Maiori. S. Maria de Olearia. Guida alla visita dell'abbazia medievale*, Amalfi 1995, p. 71; G. Sangermano, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nelle diocesi di Amalfi e Sorrento nel Medioevo*, in *La chiesa di Amalfi nel Medioevo*, atti del convegno (Amalfi, Scala, Minori, 4-6 dicembre 1987), Amalfi 1996 (Centro di Cultura e Storia Amalfitana. Atti, 3), pp. 25-89, in particolare pp. 34-37.

<sup>274</sup> Si vedano anche le ultime riflessioni in: L. Corniello, *Il complesso monastico di S. Maria de Olearia a Maiori*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, atti del II Convegno internazionale di Studi (Vallombrosa, 24-25 settembre 2011), a cura di S. Bertocci e S. Parrinello, Firenze 2011, pp. 199-204, in particolare p. 203.

<sup>275</sup> F. Ughelli *Italia Sacra sive de episcopiis Italiae et insularum adiacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem* (1649), VII, Venetiis 1717, coll. 193-194; già: D. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871, p. 12; cfr. Venditti, *Architettura bizantina*, pp. 382-383; A. Caffaro, *Insediamenti rupestri nel ducato d'Amalfi*, Salerno 1986, pp. 34-35.

vescovo della neonata arcidiocesi di Amalfi, Leone (987-1029ca), figlio di Sergio di Orso Comite e monaco del monastero dei Ss. Quirico e Giulitta di Atrani<sup>276</sup>, arrivò ad Amalfi un “venerabilis quidam Eremita Petro nomine cum Johanne puerulo nepote suo” in cerca di un luogo dove condurre vita ritirata. Leone concede loro una *speluncam* presso il promontorio, *non longe mari*, di Capo d’Orso dove era edificato un piccolo frantoio per l’olio e dove l’eremita costruì una chiesa<sup>277</sup>. La leggenda racconta poi di un evento miracoloso che sembra rappresentare il passaggio da una comunità eremitica ad un cenobio. Per sostenere i loro modesti bisogni materiali, Pietro e suo nipote facevano del piccolo artigianato producendo ceste di vimini che il ragazzo andava poi a vendere ad Amalfi. Un giorno, sulla via il ragazzo viene intercettato dal demonio e per poco riesce a fuggire uno stupro. Vergognoso non racconta l’accaduto allo zio ma il giorno dopo è costretto a ritentare il viaggio per Amalfi. Accade così che durante la notte avviene una rapida trasformazione da efebico fanciullo ad uomo, spunta sul suo viso una lunga barba. Ad Amalfi la popolazione che conosceva il giovane eremita si stupiva della trasformazione soprannaturale e, chiamato l’arcivescovo, il ragazzo confessa l’accaduto e con questo avviene il riconoscimento del miracolo. Il vescovo e la popolazione dunque si affrettano a visitare il luogo dove i due conducevano vita eremitica per rendergli omaggio. Pietro però avvertito che qualcosa stava avvenendo e volendo rifuggire la tentazione della vanità che la venerazione porta con sé, stende il suo mantello sul mare e lascia quei luoghi. Giovanni resta anche se vorrebbe seguire lo zio ed intorno a lui e alla fama della sua santità si forma una piccola comunità. Alla sua morte il corpo di Giovanni, depresso in un altare della chiesa iniziò ad essudare un liquore profumato<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup>Cfr. anche: A. Cerenza, *Benedettini sulla cattedra metropolitana di Amalfi nell’alto medioevo*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia Amalfitana», 7 (1987), 13-14, pp. 7-79, in particolare p. 16; G. Sangermano, *Poteri vescovili e signorie politiche nella Campania medievale*, Galatina 2000 (Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia. Saggi e Testi, 10), pp. 30-31;

<sup>277</sup>Ughelli, *Italia Sacra*, col. 193.

<sup>278</sup>Ughelli, *Italia sacra*, coll. 193-194. Per un inquadramento del racconto nel contesto dell’agiografia italo-greca e dei santi venuti dal mare approdati sulle coste campane come l’eremita Pietro si veda: T. Granier, *Santi e reliquie tra terra e mare: il mare e il litorale nell’agiografia campana (secoli VIII-XII)*, in *Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie in mittelalter Mediterraeneum*, herausgegeben von N. Jaspert, C. A. Neumann, M. di Branco, Paderborn 2018 (Mittelmeerstudien, 18), pp. 161-173. Ancora nel 1571 Carlo Montilio, durante una visita pastorale, verificava l’essudazione della manna dall’altare dove si riteneva fosse corpo di Giovanni; così pure nel 1702 Biagio Imperato, notaio di Scala, afferma che un tempo Giovanni doveva essere seppellito sotto l’altare della chiesa mediana e che, nonostante il suo corpo fosse stato venduto dalla tomba ancora si poteva trarre l’unguento miracoloso: Cerenza, *Benedettini sulla cattedra*, p. 17; Id., *Vicende storiche*, p. 82. Un’altra leggenda vuole che questo Giovanni fosse stato seppellito nella chiesa di S. Gregorio de’ Liguori, *alias* S. Gregorio Armeno, a Napoli. Le visite pastorali menzionate da Cerenza senza riferimento archivistico sono sfortunatamente assenti in: V. Crisciolo, *Documenti sulla Badia di S. Maria de Olearia in Maiori*, in Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 115-216.



Il racconto della fondazione sembra essere stato redatto da un esterno alla comunità e in epoca posteriore<sup>279</sup>; i dati che però se ne ricavano risultano plausibili nel contesto di conoscenze sul monachesimo altomedievale in Costiera Amalfitana: un eremita venuto dal mare, forse dalla Calabria o da un altro centro dell'Italia meridionale greca; l'interessamento e la promozione da parte del vescovo amalfitano nei confronti della nascente comunità monastica greca<sup>280</sup>. In un momento del quale non abbiamo contezza attraverso le fonti documentarie, a S. Maria de Olearia si instaurò una comunità benedettina retta da un abate<sup>281</sup>. Simile situazione è di fatto documentata per la prima volta da un atto di donazione di un privato del 1217, in cui si ricorda un Sergio "monacho et priore" e un Antonio "abbas"<sup>282</sup>.

Alcuni rari documenti testimoniano la storia del monastero a partire dal Trecento. Nel 1310 l'abate Francesco si interessa della permutazione del giuspatronato nella chiesa di S. Maria de Olearia posseduto da tre privati cittadini di Maiori, cui concede in cambio il suo giuspatronato nella chiesa di S. Fortunato della città<sup>283</sup>. L'abate del monastero benedettino è esonerato dal pagamento delle decime per la cura dei poveri alla Chiesa di Roma negli anni 1356 e 1365<sup>284</sup>. A partire dal 1502 l'abbazia venne data in commenda e il suo prestigio decadde rapidamente fino al totale

---

<sup>279</sup> Cerenza, *Vicende Storiche*, p. 73.

<sup>280</sup> Sul monachesimo greco in Costa d'Amalfi si vedano: T. Minisci, *Il monachesimo orientale in Campania nel secolo decimo*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 14 (1961), pp. 113-119; A. Pertusi, *Aspetti organizzativi e culturali dell'ambiente monacale greco dell'Italia meridionale*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, Milano, 1965, pp. 382-486; S. Borsari, *Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale prenormanne*, Napoli 1963, p. 49 (su S. Maria de Olearia); B. Cappelli, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli 1968; A. Cerenza, *L'organizzazione monastica nel ducato di Amalfi*, in *Istituzioni civili e organizzazione ecclesiastica nello Stato medievale amalfitano*, Atti del convegno internazionale di studi amalfitani (Amalfi, 3-5 luglio 1981), Amalfi 1986, pp. 147-265.

<sup>281</sup> Il diploma di donazione dell'anno 1088 in cui Ruggero Borsa conferma i possedimenti dell'Abbazia di Cava de' Tirreni menzionato già da Salazaro (Salazaro, *Studi sui monumenti*, p. 12; più recentemente anche F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale, 1: Dai longobardi agli svevi*, Roma 1997, p. 76; A. Braca, *Culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003 (Biblioteca amalfitana, 7) pp. 33-34) è stato ritenuto spurio e datato al XIII secolo: Sulla questione anche De Giorgi, *Maiori*, p. 187, n.7. Neppure la lastra sepolcrale dell'abate Taurus murata in una edicola immediatamente nei pressi della scala di accesso, al livello della chiesa principale, ha ricevuto una datazione circostanziata: cfr. Cerenza, *Notizie Storiche*, p. 92. Vi si legge: HANC PROPIIS MANIBUS TAURUS SIBI CONDIDIT EDEM / AB-BAS EI PLACIDAM DEUS ANNAE SUMMERE SEDEM / HOC JA-CET IN TUMULO TAURUS VENERABILIS ABBAS / QUE SIBI CON-STRUIVIT DEUS OMNIA CRIMINA PARCAS: Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, doc. LVI, n. 2; Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 22; Venditti, *Architettura bizantina*, p. 458, n. 455.

<sup>282</sup> Cava de' Tirreni, Archivio dell'Abbazia, Arca 46, 119, edito in A. Carusi, *Codice diplomatico salernitano del secolo XIII*, 1, Subiaco 1931, pp. 113-114; Crisciulo, *Documenti sulla Badia*, pp. 116-118, nr. 1. Il firmatario dell'atto Giovanni dona in usufrutto due appartamenti siti a Salerno dove l'abate e i suoi monaci possono stare durante i loro soggiorni a Salerno.

<sup>283</sup> Amalfi, Archivio della Curia Arcivescovile, pergamena 111; edito in: Crisciulo, *Documenti sulla Badia*, pp. 118-122.

<sup>284</sup> Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Obligaciones et solutiones*, 22, f. 181r; 36, f. 134v editi in: Crisciulo, *Documenti sulla Badia*, p. 203.

abbandono<sup>285</sup>. Solo al principio del XIX secolo alcuni avventurosi visitatori arrivarono in questi luoghi e diedero avvio alla riscoperta del monumento, ancora prima che la moderna rete viaria li rendesse accessibili. Nel 1812 l'antiquario francese Aubin-Louis Millin, accompagnato dal pittore Franz Ludwig Catel e dallo scrittore Astolphe de Custine passa in barca a Capo d'Orso e visita la Badia<sup>286</sup>. Dalla metà del secolo si intensificano le visite, come testimoniano il disegno di Teodoro Duclère (1815-1869) (fig. V.3.1.4)<sup>287</sup> e il dipinto di Consalvo Carelli (1818-1900) (fig. V.3.1.5)<sup>288</sup>.

Nel 1871 Demetrio Salazaro dedica un posto d'onore alla Badia presso Maiori nei suoi *Studj sui Monumenti dell'Italia meridionale*. Il vivo entusiasmo dello studioso è dimostrato, oltre che dalle sue parole, anche dal significativo numero di illustrazioni delle pitture fatte eseguire da Francesco Autoriello (fig. V.3.1.6)<sup>289</sup>.

Di fatto la riscoperta del monumento tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, anche per l'interessamento del Ministero della Pubblica Istruzione, si dovette in buona parte a questi turisti stranieri, i cui accompagnatori, eruditi e figure istituzionali locali, mostravano un certo disagio nel rivelare il degrado di un luogo tanto suggestivo<sup>290</sup>.

---

<sup>285</sup> Cerenza, *Notizie storiche*, pp. 92-97; cfr. Crisciulo, *Documenti sulla Badia*, pp. 192-202, 205-216.

<sup>286</sup> Del sopralluogo rimangono due brevi citazioni nei nell'*Extrait* di Millin (1814) e nei *Memoires* di Custine. Scrive Millin: "Mi sono spostato da Salerno ad Amalfi per mare; ho i disegni delle vedute delle città principali, Citara, Majori, Minori, Adrano e Amalfi. Ho anche i disegni di un bassorilievo assai malandato e di un grande vaso di porfido che si trovano in quest'ultima città, e quello di un'immensa grotta consacrata alla Morte da una confraternita; esercita una notevole suggestione, accresciuta anche dagli scheletri disposti simmetricamente, dalle cappelle rustiche, e dalle rozze lampade che vi sono state collocate": A.M. D'Achille, A. Iacobini, G. Toscano, *Il viaggio disegnato: Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone, 1811-1813*, Roma 2012, pp. 43, 116, n. 49. Annota nel suo diario Custine: "Prima di arrivare a Maiori, s'incontra una caverna imponente. Vi si trova una cappella in onore dei morti, un enorme ammasso di ossa allineate sotto queste spaventose rocce che ne fanno una vera decorazione da teatro". U. Di Pace, *Paestum, Salerno, Amalfi nella visione dei viaggiatori stranieri*, Napoli 2002, pp. 77, 167. La coppia di disegni di von Catel (Bibliothèque National de France, Estampes, et photographie, reserve fol-vz-1383) ritraggono invece la grotta dell'Annunziata: cfr. D'Achille, Iacobini, Toscano, *Il viaggio disegnato*, p. 297, nr. 33.

<sup>287</sup> *Teodoro Duclère disegni e dipinti dell'Italia Meridionale nelle Collezioni Correale*, a cura di L. Martorelli, M. Russo, A. Fienga, Sorrento 2013, pp. 111, tav. CVIII, p. 325. Sul disegno appare la data sett. 1846, con l'iscrizione "Abbazia di S. Andrea".

<sup>288</sup> Bergman indica il 1856 quale data di esecuzione del dipinto: Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 15; già datato all'anno 1884 in: *Oli e acquerelli di Gonzalvo Carelli*, catalogo della mostra (Capua, Museo Provinciale, giugno 1974) a cura di R. Cioffi, Capua 1974, nr. 5. Qui l'autrice riporta anche la menzione del dipinto nell'inventario del Museo della Certosa dove era indicato il titolo "cortile rustico". Cfr. Di Pace, *Paestum, Salerno*, , pp. 77, 167.

<sup>289</sup> Solo uno con il dipinto della Vergine orante con santi e donatore venne edito nel volume, le altre tavole eseguite da Autoriello che ritraggono la cappella di S. Nicola, sulle quali torneremo, sono conservate presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Certosa di S. Martino, altre due sono presso la sede della Direzione dei Musei Provinciali di Salerno.

<sup>290</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, Monumenti, Il versamento, Il parte (1891-1897), Busta 472, fasc. 5151, lettera dell'ispettore Matteo Camera con data 14 maggio 1884.

Nel 1888 la chiesa è già Monumento Nazionale<sup>291</sup>, ma è in questi stessi anni che ritengo ad opera della stessa Soprintendenza, si commise un grave errore all'origine dell'odierna mutilazione del monumento. Nel 1891 viene redatta una relazione di restauro in cui si solleva il problema dell'esproprio della terrazza, la stessa su cui insiste la chiesa principale, di proprietà privata. L'anno seguente Adolfo Avena realizza una pianta del complesso, sfortunatamente perduta, in cui sono evidenziate in due colori distinti le parti di interesse monumentale e le parti senza interesse, al fine di indicare i confini della proprietà privata<sup>292</sup>. Negli anni '20 del secolo la Soprintendenza definisce la proprietà del demanio e, a partire dal quel momento, gli ambienti del monastero, il piano inferiore delle celle e la terrazza della chiesa maggiore vennero tagliate fuori dal complesso, compromettendone la lettura e il valore monumentale<sup>293</sup>.

### **Architettura e affreschi**

Le scarse notizie storiche sull'evoluzione del primo eremo e del monastero nel corso del Medioevo sono in parte colmate dalle testimonianze materiali, che costituiscono nel loro insieme un caso davvero eccezionale, sebbene la loro cronologia relativa e assoluta è ancora oggetto di dibattito. Il piano inferiore (la cosiddetta cripta) si compone di due ambienti collegati da un corridoio; nel vano quadrato sulla destra si conservano due distinte campagne decorative (fig. V.3.1.2a, V.3.1.5). Solo due delle absidi che si aprono sul lato est conservano significative tracce di pittura, la centrale più ampia e quella di destra, mentre in quella sinistra non resta che traccia della zoccolatura. Una parte della zoccolatura si conserva anche sulla parete nord. Nell'abside centrale la figura di Cristo, mutila nella parte superiore, è affiancata da due monumentali arcangeli con *loroi* gemmati che si incrociano sul petto (fig. V.3.1.7).

In quella di destra sono le figure di Cristo e, ai lati i santi Giovanni Battista ed Evangelista, in particolare il primo è identificabile grazie al mantello di pelli che scende sulle spalle e dal cartiglio srotolato che sostiene con la sinistra. Le tre figure sono acefale, ma, come testimoniano i più antichi osservatori le cui testimonianze sono state in seguito ignorate dalla critica, le teste dovevano essere di altro materiale, probabilmente realizzate su tavole circolari lignee allettate

---

<sup>291</sup> ACS, Ministero dei Beni culturali, Direzione Antichità e Belle Arti, Monumenti, Il versamento, Il parte (1891-1897), Busta 472, prot. 14882, posizione 2 Salerno.

<sup>292</sup> Ivi, prot. N. 266 Napoli, 10 marzo 1892 (in merito al disegno di Avena).

<sup>293</sup> La Soprintendenza non è ancora riuscita ad espropriare. La proprietà vi ha oggi un'attività alberghiera, dalle fotografie reperibili si intuiscono dolorosamente i lavori di rifacimento e la compromissione della struttura originale.

nell'intonaco<sup>294</sup>. Nel piedritto che separa le due absidi è una figura di santa<sup>295</sup>, realizzata in epoca successiva, traccia dell'esistenza di un'iniziale separazione tra le due conche poi rimossa. Sulla cronologia di queste pitture la critica ha espresso giudizi disparati, tra i quali una datazione tra la fine del X e il principio dell'XI secolo ha trovato maggiori consensi<sup>296</sup>. All'interno della stessa forchetta cronologica è solitamente inclusa anche la decorazione della nicchia dell'anticamera, recentemente ritenuta più antica da Manuela De Giorgi<sup>297</sup>. Il registro più basso ospita un'alta zoccolatura che imita lastre di marmo. In quello mediano, su un intenso blu notte è la Vergine orante con le mani levate al cielo, affiancata sulla destra da un santo militare e sulla sinistra da un altro santo, vestito di tunica e con un rotulo<sup>298</sup>, e da una figura senza nimbo (oggi anche senza volto) e abiti laici che reca un modellino della chiesa ed è quindi da identificarsi con il donatore (fig. V.3.1.6, 8). Più in alto, del terzo registro, rimangono solo quattro fiumi paradisiaci che sgorgano da un monte<sup>299</sup>.

Gli affreschi della chiesa principale sono emersi solo a seguito del restauro del 1988 e sono stati discussi a partire dalla prima presentazione da parte di Robert Paul Bergman<sup>300</sup>. La decorazione è oggi frammentaria ma doveva rivestire l'intera superficie pittorica del *naos* e del nartece (figg.

---

<sup>294</sup> Osservava Demetrio Salazar: "A tutte le tre figure furono tolte le teste, le quali dovevano essere in bassorilievo marmoreo o in terra cotta, come si scorge dalle rimaste tracce": Salazar, *Studi sui monumenti*, p. 14; A. Caffaro, *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano. Luoghi e strutture*, Salerno 1996, p. 15, n. 15. L'indicazione è ripresa anche dall'ispettore Giustino Peroni nel sopralluogo svolto presso la Badia il 20 giugno del 1890: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, Monumenti, Il versamento, Il parte (1891-1897), Busta 472, fasc. 5151.

<sup>295</sup> Manuela de Giorgi vi vede un monaco con le mani velate, da notare però la presenza di una esile croce astile di colore rosso nelle mani della figura che mi sembra possa concordare con l'ipotesi tradizionale: cfr. M. De Giorgi, *Maiori (SA) la chiesa di Santa Maria de Olearia*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 183-189, in particolare p. 184.

<sup>296</sup> O. Morisani, *Affreschi inediti o poco noti in Campania. II: Majori: Santa Maria de Olearia*, in «Napoli Nobilissima», 1 (1961-1962), pp. 163-171, in particolare p. 165; V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in *L'Altomedioevo*, Milano 1994 (La pittura in Italia, 1), pp. 243-260, in particolare p. 246; Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 29-31; Id., *Maiori. S. Maria de Olearia*, p. 19; A. Spiezia, *Pittura "benedettina" in Campania: il salernitano (secoli XI-XIII)*, in «Rassegna del Centro di Storia e cultura amalfitana», 26 (2003), pp. 6-83, in particolare p. 27; Braca, *Culture artistiche*, p. 31. Maria Andaloro ha proposto una datazione al primo quarto dell'XI secolo: M. Andaloro, *Amalfi fra Bisanzio e l'Occidente*, in *La chiesa di Amalfi nel Medioevo*, atti del Convegno internazionale di studi (Amalfi-Scala-Minori, 4-6 dicembre 1987), Amalfi 1996 (Centro di Storia e Cultura Amalfitana, Atti, 3), pp. 281-300, in particolare p. 297: cfr. De Giorgi, *Maiori (SA)*, p. 184.

<sup>297</sup> De Giorgi, *Maiori (SA)*, pp. 184-185.

<sup>298</sup> Scarse sono state in genere nella critica le proposte identificative dei due santi, nonostante questa parte della decorazione sia la più celebre dell'intero complesso. Recentemente De Giorgi ha proposto di identificare san Paolo e san Teodoro.

<sup>299</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 24; De Giorgi, *Maiori (SA)*, p. 184.

<sup>300</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 32-40; Id., *Maiori. S. Maria de Olearia*, pp. 20-23; 40-50. L'intervento conservativo che ha compreso il restauro della intera decorazione pittorica del complesso è sfortunatamente non documentato a causa dello smarrimento della busta relativa presso la Soprintendenza. L'intervento è ricordato in: Caffaro, *L'eremitismo e il monachesimo*, p. 16.

V.3.1.2b, 9). Nella volta a crociera i simboli degli evangelisti circondano un clipeo sorretto da quattro filiformi angeli-cariatide; negli angoli alla base della volta sono figure di profeti. La parte superiore delle pareti del *naos* conserva alcuni episodi del ciclo mariano (Annunciazione, Incontro tra Maria ed Elisabetta, Natività, Adorazione dei Magi), mentre una Crocifissione è posta nel nartece. Le pitture sono state datate da Bergman alla fine del XII secolo e messe in relazione con gli affreschi dell'Annunziata di Minuto (cfr. V.3.6) per i caratteri tardo-comneni di derivazione siciliana rilevabili nel loro stile<sup>301</sup>.

### La cappella di S. Nicola

Alla cappella di S. Nicola si accede mediante una rampa dal piano della chiesa principale, attraverso l'edicola in cui è murata la lapide dell'abate Taurus (fig. V.3.1.10); è una semplice aula rettangolare coperta a botte. Le dimensioni sono circa 1,75 metri in larghezza per 5 metri scarsi in lunghezza e la sommità della volta è a 2,5 metri dal piano del pavimento odierno (fig. V.3.1.11). A nord l'aula termina in una nicchia semicircolare, sporgente all'esterno entro una parete rettilinea<sup>302</sup>. L'ingresso è sul lato occidentale (fig. V.3.1.12), mentre sul lato opposto, non allineata con l'entrata è una bassa porta rettangolare che conduce in uno spazio irregolare di incerta destinazione, il cui piano di calpestio corrisponde al soffitto della chiesa principale, mentre tutt'intorno è la roccia nuda.

All'esterno si conserva, verso la terrazza, la decorazione pittorica del lato breve sud probabilmente l'unico ad essere fin dall'inizio decorato (figg. V.3.1.10,13)<sup>303</sup>. In alto al di sopra della monofora è un clipeo a fondo blu contenente la *Dextera Domini* con il palmo aperto. Ai due

---

<sup>301</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 39-40; Id., *Maiori, S. Maria de Olearia*, p. 23. La proposta con leggero slittamento al principio del secolo successivo è stata accolta dalla critica: Spiezia, *Pittura benedettina*, p.36; V. Pace, *Osservazioni sull'arte della Costa d'Amalfi in margine a una recente pubblicazione*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», 29 (2005), pp. 199-219, in particolare pp. 201-202; De Giorgi, *Maiori (SA)*, p. 183. Fa eccezione la proposta di Antonio Braca che ritiene invece più opportuno collocare la decorazione della chiesa principale al XII secolo che ritiene precedente a quella della cappella di S. Nicola: Braca, *Culture artistiche*, p. 36.

<sup>302</sup> Cfr. Caffaro, *Insedimenti rupestri*, p. 18.

<sup>303</sup> Della cappella Demetrio Salazaro descriveva questa parte di decorazione esterna: Salazaro, *Studi sui monumenti*, pp. 12-14. Emile Bertaux escludeva la decorazione della cappella di S. Nicola, Antonio Schiavo descriveva solo la decorazione dell'abside ignorando le pitture delle pareti laterali: A. Schiavo, *Monumenti della Costa di Amalfi*, 1941, p. 168. Sulla decorazione della cappella si veda: Morisani, *Affreschi inediti o poco noti*, pp. 163-171; H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968 (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, 7), pp. 114-115 (oggi anche: H. Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, a cura di G. Bertelli, 1, Bari 2018, pp. 112-114); Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 48-49; Id., *Maiori, S. Maria de Olearia*, pp. 24-27, 52-67; P. Valitutti, *Gli affreschi di Santa Maria dell'Olearia (Maiori)*, in «Schola Salernitana», 5-6, 2000-2001, pp. 83-99; Spiezia, *Pittura "benedettina" in Campania*, pp. 30-34; Braca, *Culture artistiche del Medioevo*, pp. 36-41; Pace, *Iconografia di s. Nicola*, pp. 75-84 (edito anche in russo con abstract in inglese in *Добрый кормчий*, pp. 318-335).

lati della finestra sono due angeli di proporzioni monumentali<sup>304</sup>. Quello di sinistra, meglio conservato, vestito di tunica rosa e pallio rosso, si inclina con la testa verso il centro e avvicina una mano aperta al viso. L'angelo sulla destra, vestito di verde, con un gesto simile porta anche lui la mano aperta accanto al viso. Il gesto dei due angeli che sembra più dell'ascolto che della preghiera<sup>305</sup>, suggerisce un'ipotesi interpretativa anche sulla mano, in cui sembra codificata l'azione della parola<sup>306</sup>.

La decorazione dell'esterno proseguiva in basso, oltre il confine del piano di calpestio della cappella, sulla parete della chiesa principale. Sotto l'angelo di destra infatti lo sfondo verde-blu prosegue e qui è chiaramente visibile una mano sinistra aperta con il palmo rivolto verso l'osservatore su di una superficie rettangolare (fig. V.3.1.14). La superficie pittorica si interrompe subito a sinistra, ma si distingue la sinopia di un avambraccio e la prosecuzione della linea di contorno del braccio della croce, particolari senza dubbio appartenenti ad una scena di Crocifissione, di cui ora rimangono solo tracce del braccio sinistro di Cristo sulla croce e il piccolo cerchio forse corrispondente alla Luna<sup>307</sup>. L'opinione di Bergman è che a questo stesso strato di intonaco appartengono anche le tracce pittoriche al lato di una delle finestre della chiesa principale. Un riquadro ospita una croce con una trasversa in alto e con al centro un ampio clipeo in cui lo studioso era in grado di distinguere una Maestà affiancata da figure tra cui alcune figure femminili, "mentre la testa di almeno una delle altre pare coperta con un cappuccio di monaco"<sup>308</sup>, a di cui oggi ci vede solo il fondo blu. Il riquadro è poi affiancato sulla sinistra da un'iscrizione su cinque righe, non più decifrabile se non per la prima, contenente la data 1110 "A.D. M.C.X" (fig.V.3.1.15)<sup>309</sup>.

---

<sup>304</sup> Già Robert Paul Bergman faceva notare la difficoltà di confronti riportando però a possibili riferimenti nell'arte paleocristiana: Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 41.

<sup>305</sup> Interpretato come un gesto osannante in: Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 41.

<sup>306</sup> A. Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, III, 2. *La Main de Dieu*, in «Cahiers Archéologiques», 14 (1964), pp. 53-57; M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 1976, pp. 47-55, 159; A. Weyl Carr., A. Cutler, s.v. *Hand of God*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, p. 501.

Tra le numerose attestazioni della mano divina il palmo aperto non è così frequente anche se ha significativi confronti in Campania e in Italia meridionale: la menzionata chiesa inferiore del monastero di Airola, la grotta dei Santi a Calvi, la cosiddetta nicchia B ai Ss. Rufo e Carponio a Capua, nella cripta dell'abate Epifanio a S. Vincenzo al Volturno, nel tempio di Seppannibale a Fasano e infine nella chiesa di S. Pietro ad Oratorium di Capestrano in Abruzzo dove sono espliciti rimandi apocalittico e più dubitativamente a Teramo, si vedano i confronti menzionati in: M. Della Valle, *Il sottarco dell'"antica cattedrale" di Teramo: problemi di iconografia e stile tra Meridione e Settentrione*, in *Medioevo: I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre- 1 ottobre 1999) a cura di A. C. Quintavalle, 178-188.

<sup>307</sup> Questa parte di intonaci dipinti deve essere emersa dopo il 1995 dato che l'accurato studio di Bergman non ne fa menzione alcuna: cfr. Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 48-50.

<sup>308</sup> Ivi, p. 49.

<sup>309</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 48-49; Id., *Maiori. S. Maria de Olearia*, p. 67.

Passando all'interno del piano superiore, la superficie della cappella risulta completamente affrescata, sebbene vi siano oggi numerose le lacune e avanzato è il deperimento della superficie pittorica, causa delle infiltrazioni e della mano dell'uomo (fig. V.3.1.16)<sup>310</sup>.

Il registro più basso ospitava uno zoccolo decorato, che sul lato ovest è perduto; sul lato sud si intravede una finta specchiatura marmorea; in corrispondenza della nicchia sul lato nord, dell'angolo nord-est e del lato est corre un velario bianco su fondo blu. In quest'ultima sezione, sul tessuto dipinto sono delle croci patenti che si intersecano con un cerchio. Sul lato est il decoro dello zoccolo continua con un motivo a tasselli, una sorta di puzzle geometrico, dal contorno rosso su fondo bianco<sup>311</sup>. Tra le due rispettive decorazioni dello zoccolo è una lacuna larga circa 15 centimetri e alta circa 1,20 metri (fig. V.3.1.17). Di entrambe le zone però si vedono ancora i bordi; ciò indica che la lacuna sul lato est non ha compromesso l'integrità delle campiture originarie dello zoccolo. Su questo lato si nota inoltre che la cornice orizzontale che delimita in basso le scene narrative del registro mediano è posta a due diverse altezze, segnalando chiaramente la presenza di un dislivello. Questi elementi, insieme alla pendenza del piano di calpestio che sale verso nord, permettono di suggerire che in questo punto la cappella avesse in origine un basso parapetto, composto da una coppia di plutei che dividevano funzionalmente in due lo spazio interno, creando una distinzione tra *bema* e *naos* (fig.V.3.1.18)<sup>312</sup>. Non mi sembra di poter escludere che il frammento marmoreo murato nell'edicola della chiesa mediana, con un motivo a pelte, e l'analogo frammento (di cui la proprietà privata che insiste sulla stessa terrazza si è appropriata) potessero far parte in origine della recinzione della cappella superiore (fig. V.3.1.19)<sup>313</sup>.

Spostandoci ora al registro mediano, nella nicchia del lato nord è la Madonna, vestita di un *maphorion* rosso bruno, che tiene in braccio il Bambino, che benedice e tiene il libro dei Vangeli.

---

<sup>310</sup> Le foto della Soprintendenza conservate anche presso il Centro di Documentazione di Storia dell'Arte Bizantina mostrano addossati all'abside paglia ed evidenti segni di macchie di fumo causato dal vario uso fatto del sito dai pastori.

<sup>311</sup> I partiti decorativi della cappella sono stati oggetto d'attenzione in: M. R. Marchionibus, *Campania picta temi colti e schemi desueti negli affreschi tra i secoli VIII e XII*, Bari 2019, pp. 110-112

<sup>312</sup> I. Caracciolo, *S. Maria de Olearia*, in I. Caracciolo, F. Attiani, *Presenza di san Nicola in Costa d'Amalfi: Santa Maria de Olearia a Maiori e la Santissima Annunziata a Minuto*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo cultura e patronato artistico di un'élite medievale*, atti del convegno di studi (Ravello, 30 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P.F. Pistilli, Roma 2019, pp. 85-102, in particolare p. 88.

<sup>313</sup> Il frammento è datato dalla scheda della Soprintendenza all'XI secolo. Transenne simili si trovano nella basilica di S. Felice a Cimitile e presso il Duomo di Salerno: cfr. A. Avagliano, *Alcune Considerazioni Sulla Produzione Scultorea d'età Altomedievale a Salerno*, in *Ricerche Di Archeologia Cristiana, Tardantichità e Altomedioevo*, proceedings of the 1st International Conference of PhD students (Rome, 5th-7th february 2018), a cura di C. Cecalupo, G.A. Lanzetta, P. Ralli, Oxford 2019, pp. 69-75. Archaeopress, 2019.

A sinistra e a destra li affiancano san Paolino di Nola e san Nicola, entrambi stanti ed effigiati nella loro dignità episcopale, accompagnati dall'iscrizione in lettere capitali latine (fig. V.3.1.20). Nella parete che inquadra la nicchia sono raffigurati i due lati i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, che si rivolgono con gli sguardi e con i gesti delle mani libere dai cartigli verso l'alto<sup>314</sup>, verso un lacunoso clipeo centrale dove doveva essere rappresentato l'*arnion*, l'agnello apocalittico che si volge a guardare le ferite inflitte dagli strumenti del martirio (fig. V.3.1.21)<sup>315</sup>. Sul lato opposto, in controfacciata, appare nuovamente la figura di san Nicola, accompagnato, sul lato opposto della monofora, da san Cesareo, di cui è andato perduto il viso.

La decorazione della volta, su uno sfondo blu notte, si divide in due sezioni corrispondenti alla divisione della cappella che abbiamo indicato sopra: verso nord quattro angeli in volo (ne rimangono solo tre) convergono adoranti verso un medaglione contenente un Cristo Pantocratore affiancato dalle lettere A ed Ω (fig. V.3.1.22)<sup>316</sup>. Segue nella rimanente superficie una doppia teoria di santi, purtroppo molto compromessa. Verso ovest apre la fila un santo vescovo orientale dalla barba e dai capelli scuri, sul cui *omophorion* si ripete la stessa croce patente con cerchio presente nel velario<sup>317</sup>. Lo seguono un santo con una cappa scura, un possibile diacono, un'altra

---

<sup>314</sup> Protagonisti anche della decorazione pittorica della basilica di Desiderio secondo la testimonianza di Leone Ostiense "*In abside vero hinc sub pedibus sanctorum baptiste et evangeliste Iohannis versus istos*", in: Leone Marsicano, *Chronica Monasterii Casinensis*, 16; come già notato in: Belting, *Studien zur beneventanischen*, p. 114

<sup>315</sup> I santi Giovanni Battista ed Evangelista, disposti con i cartigli simmetricamente ai lati di un arco absidale alla cui sommità è rappresentato l'Agnello – a campo aperto o all'interno di un clipeo – hanno precedenti nell'affresco altomedievale proveniente da Santa Susanna a Roma (VIII secolo): (M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Roma 2000, pp. 113-114), nell'ambiente M della cosiddetta "Sala a sei vani" di S. Martino ai Monti (M. Andaloro, *I dipinti murali depositati nel sarcofago dell'area di Santa Susanna a Roma, in 1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, a cura di E. Russo, Cassino 2003, pp. 377-386), nella prima cappella della grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano (XI secolo) (R. Zuccaro, *Gli affreschi nella grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977 (Studi sulla pittura medievale in Campania, 3), pp. 87-88, figg. 150-153 e tav. II c.), a Santa Maria in Foroclaudio (XII secolo e nella chiesa di Santa Maria a Vescovio (XIII secolo) cfr. anche C. Cappelletti *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002, pp. 212-213. Lo stato di conservazione di questo dettaglio non era migliore al momento della documentazione di Demetrio Salazaro, conosciuto in due copie: Salerno, Direzione dei Musei Provinciali, inv. 17850; Napoli, Certosa di San Martino, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 6842; cfr. anche: Caracciolo, *S. Maria de Olearia*, p. 93, n.37.

<sup>316</sup> Confronti per simili angeli osannanti si trovano nella grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia (CE, XI secolo), nell'Ascensione di S. Maria del Trocchio (FR, fine XI-inizio XII) e sull'arco absidale della grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano (XII secolo): si veda: V. Pace, *Per un percorso della pittura murale nella Val Comino e nel Cassinate*, in *Affreschi in Val Comino e nel cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp.13-16. M. De Giorgi, *Calvi Vecchia (CE), Grotta dei Santi*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 169-176; P. Peduto, M. De Giorgi, *Olevano sul Tusciano (SA), grotta di San Michele e curia di Santa Maria la Sala*, ivi, pp. 190-201.

<sup>317</sup> Dubbio che sia qui rappresentato san Nicola, essendo questi rappresentato in tutta la cappella in modo omogeneo (con capelli grigio-azzurro chiaro), né è possibile verificare l'ipotesi di circa una ridipintura degli



figura maschile di difficile identificazione, una santa monaca, un possibile profeta (per il *rotulo* tenuto in mano e il copricapo) e forse un santo diacono (fig.V.3.1.23). Sul lato opposto, della teoria di figure corrispondente, non rimane che un'omogenea sequenza di piedi che calzano sottili sandali (undici coppie) e i rispettivi bordi delle tuniche bianco-azzurrine (tutte uguali) abbinata a mantelli di diversi colori (fig. V.3.1.24). È possibile che le due teorie di personaggi vadano virtualmente completate con le figure dei due san Giovanni dell'arco absidale. In questo modo la schiera di santi, profeti ed eremiti sarebbe aperta a sinistra dal Precursore e dall'altro la schiera degli apostoli a destra dall'Evangelista.

Nel registro mediano delle pareti lunghe corrono gli episodi narrativi con protagonista san Nicola<sup>318</sup>, la cui figura doveva essere accompagnata in ciascuna scena dall'iscrizione identificativa in lettere capitali bianche "NIKO;" abbreviata e con segno di interpunzione, essa è visibile oggi solo in due delle quattro scene (fig.V.3.1.26.b)<sup>319</sup>. L'ordine di lettura resta dubbio per la compromissione del riquadro di sud-est<sup>320</sup>. Su questo lato la scena, interessata da una grossa lacuna al centro, sembra distinta in due momenti (fig. V.3.1.25). All'estremità destra, al limite con la misteriosa apertura posta su questo lato della cappella, c'è una coppia di uomini; forse in origine ce ne era un terzo, dove ora insiste una lacuna. Dei due uomini rimangono solo i visi: entrambi hanno barba e capelli grigi e guardano verso l'altro. Accanto a loro si distinguono la forma curvilinea della sommità di una prua di una imbarcazione e, sullo sfondo, una vela quadrata spiegata al vento. Il punto in alto a sinistra verso cui i due (tre) marinai stanno rivolgendo lo sguardo sembra corrispondere ad uno dei vertici della vela, ma non è chiaro se qui tra le macchie di pittura, sia da postulare la presenza di un demonietto nerastro.

Al centro della scena è un personaggio stante, la cui altezza è pari a quella del santo a cui si rivolge, ma non ne rimane che l'ombra dell'ovale del viso. Anche di san Nicola non vediamo ormai che la sagoma del corpo e la postura, di profilo e con entrambe le braccia davanti al corpo, probabilmente in gesto benedicente. Davanti a lui sono due figure di dimensioni minori, con corte vesti; in basso le loro gambe si incrociano e si distinguono due movimenti opposti, l'una di cui si vede anche la sagoma del viso va verso il santo e l'altra si muove in direzione opposta. Il senso

---

affreschi (in quest'unico punto?): Pace, *Iconografia di s. Nicola*, p.322. L'iconografia della figura potrebbero permetterne un'identificazione con un altro vescovo, san Basilio di Cesarea.

<sup>318</sup> Dopo la prima lettura cristologica del ciclo da parte di Ottavio Morisani, si deve ad Hans Belting il riconoscimento dell'identità del santo: Belting, *Studien zur beneventanische*, p. 115.

<sup>319</sup> Già notato da Belting, *Studien zur beneventanische*, p. 115. Il confronto con l'acquerello realizzato da Francesco Autoriello (fig. V.3.1.26b) conferma che l'iscrizione non proseguiva come suggerito invece in: Bergman, *Maiori. Santa Maria de Olearia*, p. 42; cfr. Caracciolo, *S. Maria de Olearia*, p. 92, n.11.

<sup>320</sup> Bergman, *Maiori, Santa Maria de Olearia*, p. 43.

generale della scena è abbastanza problematico, ma torneremo più avanti sulla decifrazione dell'episodio (o degli episodi)<sup>321</sup>.

Sullo stesso lato, il riquadro a nord-est ospita una scena più riconoscibile di san Nicola che salva i tre concittadini innocenti (fig.V.3.1.26.a-b): al centro un uomo vestito solo di una corta gonnella è prostrato in avanti e bendato, le mani legate; dietro di lui il busto del boia (mancano infatti curiosamente le gambe). È vestito di una semplice tunica e libra la spada in alto, mentre con l'altra mano ne tiene il fodero. Sul lato destro sono gli altri due condannati, anche loro coperti solo da un gonnellino e rappresentati di due diverse età, l'uno con barba grigia e l'altro giovane e sbarbato, con le mani legate davanti ai corpi. Sul lato opposto, all'estremità sinistra è san Nicola, giunto in loro soccorso, con un gesto della mano si rivolge al boia per fermarlo. A differenza di quanto avviene nell'iconografia bizantina, qui il santo non è colto nel momento in cui afferra la spada del boia spuntandogli alle spalle<sup>322</sup>. Sembra che egli agisca con il solo gesto imperativo delle mani. Del tutto ignota nell'iconografia bizantina è la presenza della figura alle spalle di Nicola, che, sulla base del racconto sembra possibile identificare con il messaggero, personaggio chiave grazie al quale il santo riesce ad intervenire e a fermare l'ingiusta esecuzione. Anche l'arrangiamento dei tre condannati, uno isolato sul punto di essere giustiziato e gli altri di lato in attesa, è abbastanza raro. Lo stesso si può dire per la loro quasi totale nudità che, pur essendo ribadita nelle fonti, non ha quasi riscontro nell'iconografia bizantina<sup>323</sup>.

Sul lato opposto della cappella, nel riquadro sud-ovest, sono rappresentate senza soluzione di continuità le due apparizioni di san Nicola all'imperatore Costantino e al prefetto Ablavio (fig. V.3.1.27). Lo schema compositivo dei due episodi è perfettamente sovrapponibile: il santo monumentale si staglia minaccioso al di sopra della figura stesa nel letto e con il braccio proiettato in orizzontale punta il dito accusatorio. Sotto di lui, a destra è Costantino, a sinistra Ablavio; tra loro l'unica distinzione è la corona con perline e *prependulia* del primo, ma non sono identificati da iscrizioni. Persa la parte più bassa delle due apparizioni l'unico elemento di contesto ambientale è una porzione di edificio alle spalle di Ablavio in alto a sinistra. Lo schema ridotto all'essenziale è di estrema efficacia e rispecchia le rappresentazioni della scena nei monumenti studiati da Patterson Ševčenko<sup>324</sup>. Inedita però è la rappresentazione di entrambi i personaggi

---

<sup>321</sup> Pace, *Iconografia di s. Nicola*, p. 81.

<sup>322</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, p. 108.

<sup>323</sup> Ivi, p. 106. Da notare che è avvenuta anche qui come in molti casi riscontrati dalla studiosa americana, quella sovrapposizione tra i tre generali della seconda parte del racconto e i tre condannati innocenti che qui rappresentano anche loro simbolicamente tre età della vita umana.

<sup>324</sup> Ivi, pp. 115-122.

con gli occhi aperti, sbarrati per il terrore<sup>325</sup>. Oltre la porta di ingresso, segue un altro episodio di ampio respiro, interessato da una grossa lacuna centrale (fig. V.3.1.28). Sulla sinistra è san Nicola seduto su di uno scranno e, dall'estremità opposta, si avvicina a lui un giovane con un volume gemmato in mano; lo precede un secondo uomo maturo (rimane la traccia della barba intorno al volto), anche costui sembra portasse con sé un oggetto. Infine dobbiamo immaginare che a completare la scena dei tre generali che ringraziano san Nicola ci fosse una terza figura, più anziana, già in *proskynesis* ai piedi del santo<sup>326</sup>.

Il ciclo nicolaiano si compone quindi di quattro scene, per un totale di cinque o sei episodi. Nel primo riquadro (fig.V.3.1.25), Antonio Braca ha ritenuto che siano rappresentati in successione un miracolo di mare e il salvataggio del fanciullo Adeodato, in ragione delle dimensioni minori del personaggio ai piedi del santo<sup>327</sup>. Nelle fonti della *Praxis de Nautis* il tempo del racconto è suddiviso in due momenti: il salvataggio dei marinai e il loro arrivo a Myra, dove incontrano il santo e lo ringraziano, elemento che potrebbe coincidere con la suddivisione riscontrata nel frammentario riquadro narrativo. Pur non escludendo che sia quindi questo il miracolo ad essere raffigurato, ripropongo una seconda ipotesi, che mi sembra spiegare la presenza della sagoma al centro della scena con la testa coperta forse da un turbante, proprio come il messaggero che nella scena successiva si trova alle spalle del santo. Un'ampia sezione del racconto della *Praxis de Stratelatis* è dedicata all'introduzione nel contesto del salvataggio dei tre innocenti: la rivolta in Frigia, i generali con la flotta sono costretti a fermarsi ad Andriake, i marinai approfittano dei locali, e si crea scompiglio; allora Nicola accorre a placare la popolazione e a contrattare con i generali. Sono le condizioni senza le quali il racconto che segue (più celebre) non assume una cornice di significato. Infatti, se il santo non si fosse trovato al porto, il governatore non avrebbe potuto tentare di giustiziare i tre innocenti. Nonostante questa parte della rappresentazione

---

<sup>325</sup> Nel lessico già analizzato da Patterson Ševčenko e qui (Cap.II.1.1) in alcuni casi sottolinea la veridicità della visione dell'apparizione di Nicola usando espressioni quali "καθύπαρ". L'unico altro caso noto in cui la visione avviene "ad occhi aperti" si trova nell'icona agiografica di S. Caterina al Monte Sinai dove però è Ablavio ad avere gli occhi sbarrati dal terrore mentre Costantino dorme. Nel caso della tavola agiografica però mi sembra che si possa spiegare la distinzione tra le due rappresentazioni, con la diffidenza e più in generale con l'atteggiamento ambivalente verso il mondo dei sogni. Infatti per risolvere l'*empasse* su quali sogni dovessero essere considerati "buoni" ovvero di origine divina e quali invece di origine demoniaca, tagliavano corto indicando che la natura positiva di un sogno era determinata da quella del suo "ricevitore". I santi, i profeti e i re hanno sogni ispirati da Dio (Cfr. in particolare: S.F. Krueger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 1992, chaptt. 2-3, pp. 17-56). Non è comunque il caso di S. Maria de Olearia dove entrambi sono rappresentati svegli.

<sup>326</sup> cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 127-129. Il riconoscimento del miracolo si deve a Robert Paul Bergman, dove Hans Belting vi aveva indicato una scena con donatori: Belting, *Studien zur beneventanische*, p. 115; Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 45; Pace, *Iconografia di s. Nicola*, p. 81.

<sup>327</sup> Braca, *Culture artistiche*, pp. 37-43.

corrisponda al contenuto delle fonti la scena (se questo fosse il suo soggetto) risulterebbe inedita nei cicli italiani e bizantini, con l'unica eccezione rappresentata dal miracolo a Mouri (Creta), forse databile entro il XIV secolo (fig. V.3.1.29).

Il ciclo nicolaiano di S. Maria de Olearia mostra alcune peculiarità sia nei confronti del panorama bizantino che di quello italiano dei secoli successivi. Solo alcune di queste si possono ricondurre a motivi extra-iconografici: ad esempio la postura di san Nicola nell'episodio in cui salva i tre condannati forse si deve esclusivamente all'uso di una sagoma, uso che appare coniato nella doppia apparizione del santo sulla parete opposta<sup>328</sup>.

La scelta di rappresentare il racconto della *Praxis de stratelatis*, forse (come suggerito) quale tema esclusivo, mi sembra possa già orientare la contestualizzazione culturale del ciclo pittorico entro una cornice più che greca, familiare con il culto di Nicola nel mondo greco. Una conferma in questo senso viene anche dall'iscrizione che identifica il santo in ogni scena e nell'abside: "NIKO", una versione grecizzata ma non greca del nome<sup>329</sup>.

Inizialmente il ciclo pittorico dell'Olearia era stato ritenuto opera di due artisti e forse eseguito in due distinti momenti: un primo maestro responsabile della decorazione della parete esterna, il cui stile sembrava già a Salazaro, vicino agli affreschi di S. Angelo in Formis<sup>330</sup>; un secondo maestro meno abile, più arretrato se non anche anteriore, responsabile delle pitture dell'interno<sup>331</sup>. A seguito dei restauri delle superfici pittoriche, Rober Paul Bergman aveva messo in luce una unitarietà del ciclo, ovvero l'esecuzione contemporanea dei dipinti dell'interno e dell'esterno della cappella, attribuendo le differenze riscontrabili nello stile al disomogeneo stato conservativo<sup>332</sup>. Pur nel diverso tono delle due parti della decorazione, l'osservazione ravvicinata di alcuni dettagli sembra confermare l'ipotesi dello studioso americano: ad esempio il confronto tra le pieghe del pannello dell'angelo rosa dell'esterno e quelle della Vergine dell'abside, che si sovrappongono quasi alla perfezione, mostrando l'adozione degli stessi stilemi. Come a dire che, pur accettando l'eventualità di più mani, si tratterebbe di mani sostanzialmente educate alla stessa scuola (figg. V.3.1.30-31). Si può certamente concordare sul fatto che la cultura degli affreschi della cappella di S. Nicola a S. Maria de Olearia sia composita, e che nello stile accolga un sostrato di tradizione

---

<sup>328</sup> Già: Spiezia, *Pittura benedettina*, p. 217; Caracciolo, *Santa Maria de Olearia*, p. 93; Cantarella, *Aspetti stilistici, iconografici*, p. 227.

<sup>329</sup> Cfr. anche Belting, *Studien zur beneventanische*, p. 115.

<sup>330</sup> Salazaro, *Studij sui monumenti*, p. 12.

<sup>331</sup> Cfr. Morisani, *Affreschi inediti o poco noti*, p. 167; Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, p. 113.

<sup>332</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, p. 47. Pur concordando con la datazione al 1110, Manuela De Giorgi ha riconsiderato l'ipotesi di un'esecuzione a più mani, individuando due personalità attive nell'interno e una terza nella decorazione della parete esterna. De Giorgi, *Maiori (SA)*, pp. 187-188.

locale – si veda l'impostazione dei volti, il modo di realizzare le ombre sotto agli occhi così vicina ancora alle pitture di Olevano sul Tusciano<sup>333</sup> – e un raffinato aggiornamento sulle novità bizantine, forse anche mediate dalla cultura benedettino-cassinese del tempo di Desiderio. Questi caratteri dello stile concordano con le osservazioni avanzate a proposito delle scelte iconografiche, che mostrano alcuni caratteri di originalità e anche una “densità” contenutistica: ad esempio nella trionfale Crocifissione dell'esterno, associata all'escatologica rappresentazione della voce di Dio dell'Ultimo Giorno<sup>334</sup>, cui fanno eco, nella decorazione dell'interno, l'*arnion* dell'arco trionfale (verso cui si rivolgono i due san Giovanni), nonché la Gloria nella volta con le due schiere di santi. È in questo sofisticato contesto di significato che si inserisce il ciclo nicolaiano: tale che sembra difficile concordare con l'idea che la sua presenza possa doversi unicamente al patronato del santo sul mare, spesso richiamato dalla critica, in una chiave per così dire “popolare” legata alla tradizionale vocazione del territorio<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> Cfr.: P. Peduto, M. De Giorgi, *Olevano sul Tusciano (SA)*, pp. 190-203.

<sup>334</sup> Cfr. F. A. Hanna, *La passione di Cristo nell'Apocalisse*, Roma 2001, pp. 11-13.

<sup>335</sup> Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 41-47. Antonio Braca anche in virtù dell'identificazione del miracolo del salvataggio del fanciullo Adeodato ha aggiunto a questa considerazione anche un possibile legame tra il santo di Myra e i due santi Cesareo di Terracina e Paolino di Nola: Braca, *Culture artistiche*, pp. 34, 37; cfr. anche: De Giorgi, *Maiori (SA)*, p. 188, n. 41. Valentino Pace ha invece suggerito che la scelta del *Racconto dei tre generali* possa spiegarsi in relazione (biografico-devozionale) del committente: Pace, *Iconografia di san Nicola*, pp. 80-81.



Fig. V.3.1.1. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, veduta dell'esterno.

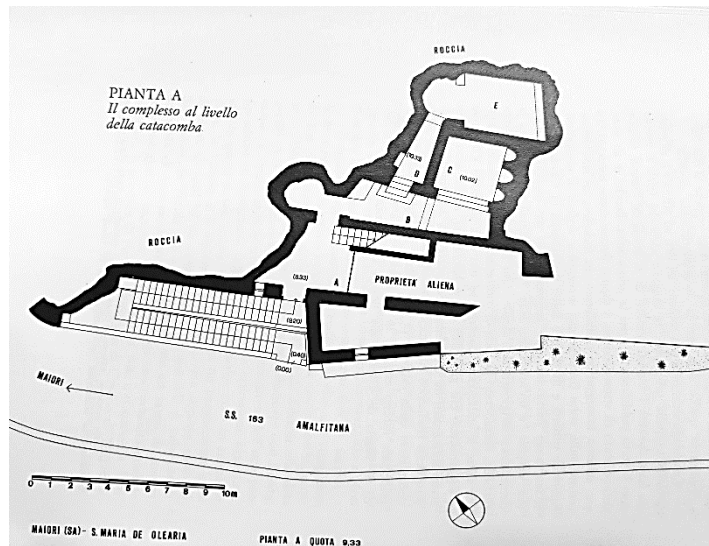


Fig. V.3.1.2. Pianta del complesso di S. Maria de Olearia a. Cripta, b. Chiesa principale, c. Cappella di S. Nicola.

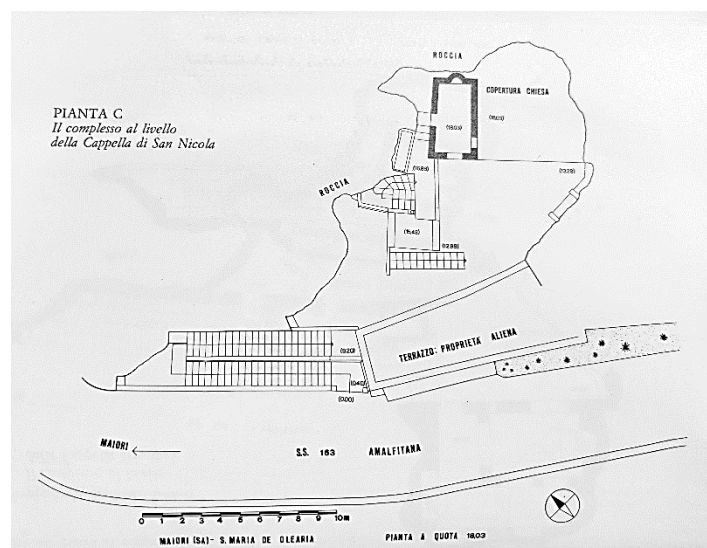
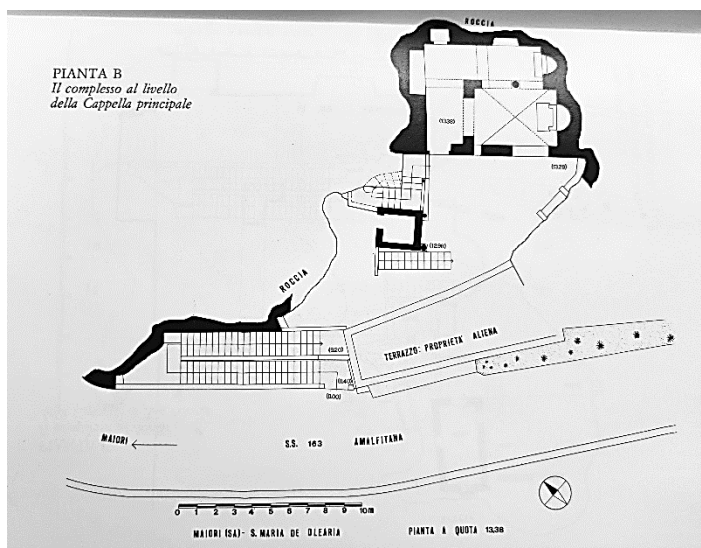




Fig. V.3.1.4. Teodoro Duclère, Abbazia di Santa Maria de Olearia ad Amalfi (1846), matita e biacca su carta marrone (Sorrento, Museo Correale, inv. 3257).



Fig. V.3.1.5. Consalvo Carelli, *Veduta Amalfitana* (1856), olio su tela (Napoli, Museo della Certosa di S. Martino).



Fig. V.3.1.6. Francesco Autoriello, *Cimitero di Badia presso Maiori, La Vergine con santi e il promotore del tempio*, particolare (Salazaro 1871).



Fig. V.3.1.7. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cripta, vista delle due absidi del vano principale.



Fig.V.3.1.8. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cripta, nicchia dell'anticamera.





Fig.V.3.1.9. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, chiesa principale, interno, parete sud-ovest, Annunciazione, incontro tra Maria ed Elisabetta.



Fig.V.3.1.10. Capo d'Orso (Maiori), Maiori, S. Maria de Olearia, vista della cappella di S. Nicola dal piano della chiesa principale. Sulla sinistra edicola, lapide murata dell'abate Taurus.

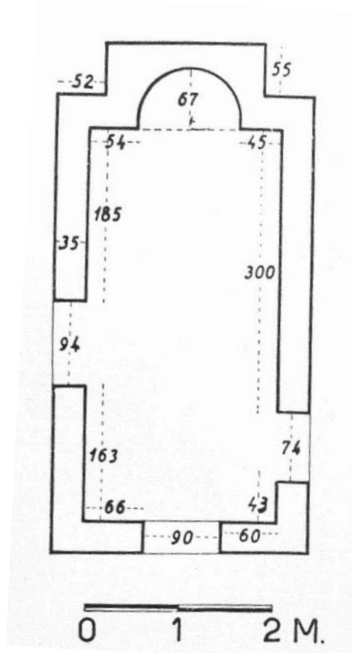


Fig.V.3.1.11. Pianta della cappella di S. Nicola a S. Maria de Olearia (Schiavo 1941).

Fig. V.3.1.12. Capo d'Orso, S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, ingresso.

Fig. V.3.1.13. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, esterno





Fig. V.3.1.14. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, esterno, particolare.



Fig. V.3.1.15. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, chiesa principale, esterno, particolare.



Fig. V.3.1.16. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, interno, veduta verso nord.



Fig. V.3.1.17. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola lato est, registro inferiore.

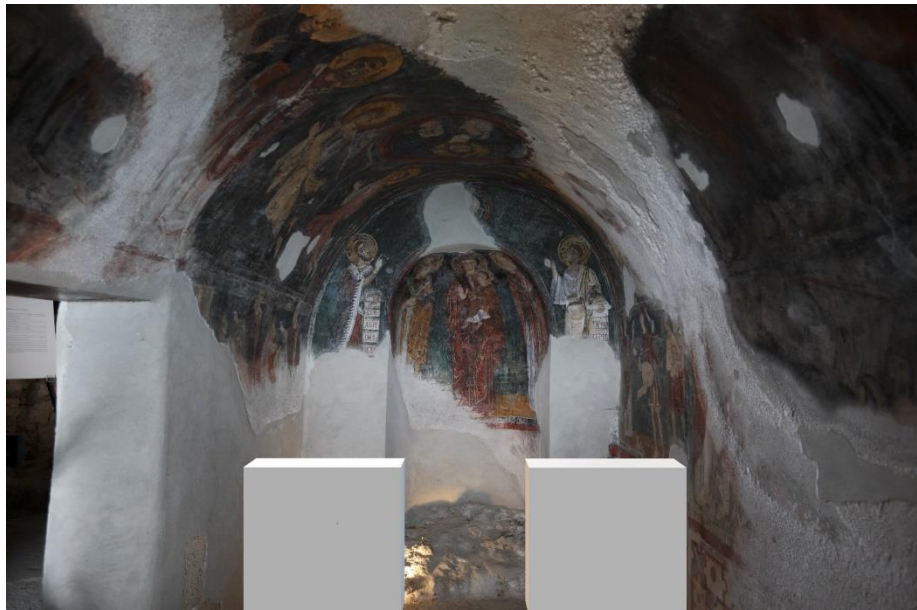


Fig. V.3.1.18. Ricostruzione ipotetica della schermatura del bema della cappella di S. Nicola (Caracciolo 2019).



Fig. V.3.1.19. Capo d'Orso (Maiori), piano della chiesa principale, edicola, dettaglio del frammento di pluteo murato al di sotto della lapide di Taurus.



Fig. V.3.1.20 Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, lato nord.



Fig.V.3.1.21. Francesco Autoriello, *Edicola di Badia* (Napoli, Certosa di S. Martino, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 684).



Fig.V.3.1.22. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, Cappella di S. Nicola, volta, particolare.



Fig. V.3.1.23. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, lato ovest, veduta della volta.



Fig. V.3.1.24. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, lato est, veduta della volta.



Fig. V.3.1.25. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, riquadro nord-est.

Fig. V.3.1.26a. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, riquadro sud-est, san Nicola salva i tre concittadini innocenti.



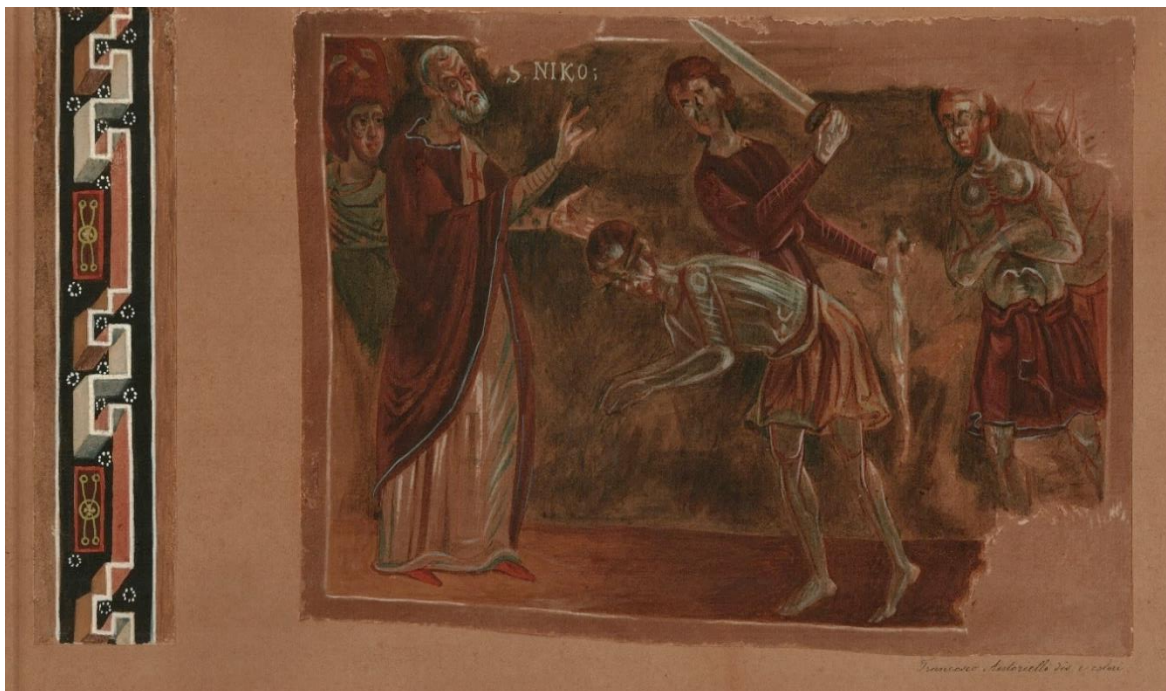


Fig. V.3.1. 26b. Francesco Autoriello, affreschi di Badia (Salerno, Direzione dei Musei Provinciali, inv.17852).



Fig. V.3.1.27. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, riquadro sud-ovest, san Nicola appare ad Ablavio e a Costantino.





Fig. V.3.1.28. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, riquadro nord-ovest, tre generali porgono omaggi a san Nicola.



Fig. V.3.1.29. Mouri (Creta), S. Nicola, volta, lato sud, *Praxis de Stratelatis*.

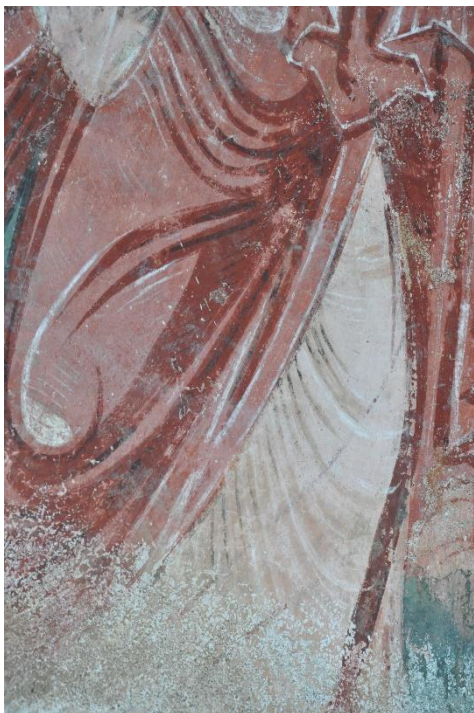


Fig.V.3.1.30. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, esterno, particolare del panneggio dell'angelo sinistro.

Fig.V.3.1.31. Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola, interno, particolare del panneggio della Vergine.

### V.3.2. S. Filippo di Fragalà (Sicilia)

Il monastero di San Filippo di Fragalà si trova sul versante tirrenico della antica Val Demone, su di un promontorio sopraelevato; la sua posizione doveva coincidere con il passaggio di un antico asse viario noto con il nome di *via Regia*, che collegava la valle e le sue pendici verso la costa ai monti Nebrodi (fig. V.3.2.1)<sup>336</sup>. Le prime testimonianze documentarie dell'esistenza del monastero risalgono al IX secolo, ma è stato suggerito che la sua fondazione possa risalire alla fine della dominazione bizantina della Sicilia<sup>337</sup>. Della fase più antica, quando il monastero era una piccola comunità cenobitica di carattere rurale o *ἐκκλήριον*<sup>338</sup>, sono emerse le tracce archeologiche nell'area a nord della chiesa odierna: un edificio in laterizi ad aula unica con abside affiancata da due nicchie in spessore di muro<sup>339</sup>. Dopo un momento in cui il monastero sembra essere caduto in rovina, grazie alla guida dell'egumeno Gregorio si ebbe una ripresa della vita del luogo. È lui stesso a raccontarlo nel suo testamento, arrivato fino a noi in tre versioni, di cui la più antica, non datata, dovrebbe risalire al 1097<sup>340</sup>. Nella rifondazione del monastero Gregorio fu aiutato dalle

---

<sup>336</sup> Sulla scelta del sito quale opzione strategica all'interno della valle si veda anche: M. Falla Castelfranchi, *Il monastero di S. Filippo di Fragalà nel contesto dell'edilizia monastica italo-greca*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco nella Sicilia normanna. Storia, architettura e decorazione pittorica/ San Filippo de Fragalà. Monastère grec de la Sicilie Normande. Historie, architecture et décor peint*, a cura di/sous la direction de S. Brodbeck, M. De Giorgi, M. Falla Castelfranchi, C. Jolivet-Lévy et M.-P. Raynaud (Collection de l'École française de Rome, 553) Roma 2018, pp.169-182, in particolare p. 170.

<sup>337</sup> J.-M. Martin, *Il monastero di San Filippo di Fragalà. Il contesto storico*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 15-28, in particolare p. 15. Sul monachesimo greco nell'isola si vedano: S. Borsari, *Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale pre-normanna*, Napoli 1963, pp. 778-779; V. von Falkenhausen, *Il monachesimo greco in Sicilia*, in *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Atti del convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Catania-Pantalica- Ispica, 7-12 settembre 1981), a cura di C.D. Fonseca, Galatina 1986, pp. 61-69. Non sembra che la proposta di datare la più antica fondazione del monastero al momento dell'effimera riconquista dell'isola da parte di Giorgio Maniace abbia avuto seguito (cfr. K. Karlin-Hayter, T. Miller, *Fragalà: Testaments of Gregory for the Monastery of St. Philip of Fragalà Sicily*, in *Byzantine Monastic Foundation Documents A complete translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*, ed. by J. Thomas, A. Costantinides Hero, Washington 2000 (Dumbarton Oaks Studies, 35), pp. 621-636, in particolare p. 621).

<sup>338</sup> *Ἐκκλήρια* sono i monasteri eretti all'interno di possedimenti terrieri di cui l'abate era anche il proprietario. Questo tipo di organizzazione era subordinato ad un personaggio e al suo nucleo familiare e quindi spesso destinato ad essere di breve durata e forse causa stessa del suo abbandono. D'altro canto l'organizzazione territoriale monitorata dai monasteri può aver contribuito a mantenere delle *enclaves* di lingua greca durante la dominazione musulmana: S. Pirrotti, *Il Monastero di San Filippo di Fragalà (secoli XI-XV), Organizzazione dello spazio, attività produttive, rapporti con il potere, cultura*, Palermo 2008, pp. 14-20. Sugli *ἐκκλήρια* anche: V. von Falkenhausen, *Le strane vicende di S. Barbaro di Demenna: Diplomatica e storia*, in «Rivista di studi bizantini e neoellenici», n.s., 42 (2005), pp. 137-156, in particolare pp. 147-148.

<sup>339</sup> Pirrotti, *Il Monastero*, pp. 14-15; J.-M. Martin, *Il monastero*, p. 15.

<sup>340</sup> I documenti manoscritti originali sono conservati presso l'Archivio di Stato di Catania e presso l'Archivio di Stato di Palermo. Sul testamento di Gregorio, per primo edito da Vera von Falkenhausen: V. von Falkenhausen, *Die Testamente des Abbot Gregor von San Filippo di Fragalà*, in *Okeanos: Essays*

donazioni dello stesso Gran conte Ruggero e di sua moglie Adelaide<sup>341</sup>. Altri contributi vennero elargiti dai membri ellenofoni del loro *entourage*<sup>342</sup>. Delle preziose informazioni sul monastero e sull'organizzazione della comunità nonché sul ruolo della corte normanna, interessa qui ricordare soprattutto che Gregorio nel testamento del 1105 elencava, tra gli edifici esterni al complesso, anche una chiesa dedicata a san Nicola<sup>343</sup>. Nessuna menzione invece in questi antichi documenti della dedicazione a san Nicola del primo cenobio greco su cui sarebbe sorto poi il monastero, tramandata dalla *Legenda storica dello antico e moderno stato di Frazzanò descritta dal sacerdote Monsù Scolaro*, scritta intorno al 1854<sup>344</sup>. Si deve all'architetto, poi Soprintendente, Francesco Valenti la *facies* con cui il monumento è arrivato ai più recenti restauri. Questi lo aveva visitato per la prima volta nel 1883, eseguendone i primi rilievi e intuendone progressivamente sia le forme dell'originaria architettura e sia presenza di una decorazione pittorica medievale al di sotto delle pareti intonacate, e ne aveva progettato un ampio restauro di ripristino poi realizzato tra 1907 e 1908 (fig.V.3.2.2)<sup>345</sup>.

Il complesso monastico si articola intorno alla corte di ingresso della chiesa. Il parato di quest'ultima è realizzato in laterizi e piccoli ciottoli di pietra; delle tre absidi che affacciano sulla vallata, all'esterno tutte della stessa altezza, solo la centrale presenta un'articolazione in lesene. Le differenze nel parato murario e nelle finestre tra le due absidi laterali e quella centrale rispecchia un'evoluzione del cantiere in due fasi successive. All'interno la chiesa si presenta come una nave unica, di metri 18,70 per 6, terminante in un'abside semicircolare orientata, attraversata

---

*Presented to Ihor Sevchenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, edited by C. Mango, O. Pritsak, U.M. Pasiczynk, Cambridge (MA) 1984, pp. 174-195. Le successive versioni risalgono agli anni 1105 e 1122, termini *ante quem* per la prima: *ibid*; Karlin-Hayter, Miller, *Fragalà*, pp. 621-636.

<sup>341</sup> Questo è testimoniato dai documenti della cancelleria di Ruggero I e dai testamenti di Gregorio, il primo menzionato e i due del 1105: J. Becker, *Documenti latini e greci del conte Ruggero I di Calabria e di Sicilia*, Roma 2013, n. 13, 16, 26, 45, 46, 58, 66; Martin, *Il monastero di San Filippo*, p. 21. Tra le donazioni al monastero di S. Filippo da parte di Ruggero I, nel 1094 è ricordato il *metochion* di S. Nicolò di Paleocastro (ricordato anche come S. Nicolò *de Petra* o *de Scalis*) nella val Demone: M. Scaduto, *Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale rinascita e decadenza sec. XI-XIV*, Roma 1982, pp. 105, 109.

<sup>342</sup> Tra i nomi tramandati dalle fonti sono Nicola di Mesa, Leone Logoteta e *admiratus* Eugenio: M. Tabanelli, *Architettura sacra in Calabria e Sicilia nell'età della Contea normanna*, Roma 2019, p. 101.

<sup>343</sup> Lo stralcio della sezione relativa del testamento è tradotto in: A. Pettignano, *Il culto dei Santi a "Fragalà"*, Frazzanò 2008, p. 28.

<sup>344</sup> *Legenda storica dello antico e moderno stato di Frazzanò descritta dal sacerdote Monsù Scolaro, ed oggi vicario ed in ultimo arciprete dedicata al fu benemerito sacerdote Don Antonino Monsù Ioppolo mio zio paterno*: Pirrotti, *Il monastero*, p. 14. La studiosa cita la notizia dalla lettura del manoscritto conservato presso un Archivio privato. Non è stato possibile verificare l'attendibilità della fonte, ovvero se questi si sia servito di fonti di prima mano per stilare la sua *Legenda*. L'informazione è tramandata anche da Giuseppe Fragale: G. Fragale, *S. Filippo di Fragalà. Saggio storico-archeologico*, Palermo 1929.

<sup>345</sup> La documentazione relativa è conservata presso il Fondo Valenti della Biblioteca Comunale di Palermo; l'attenta ricostruzione della storia conservativa del monumento e dell'opera del Valenti sta in: A. Pettignano, *Alcune aggiunte alla conoscenza delle vicende moderne del monastero*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 31-43.

da un transetto, leggermente disassato, dotato di due absidi minori. La navata si presenta di un'altezza significativa e poteva essere coperta a botte o a capriate lignee<sup>346</sup>.

Nelle pareti laterali si aprono in alto due finestre per lato. All'incrocio del transetto si eleva una torre lanterna, la quale, secondo la critica, deve aver sostituito una cupola che si innestava in origine in questo punto. Tutte e tre le absidi sono coperte da semicupole<sup>347</sup>. Sotto un profilo architettonico la chiesa del monastero di San Filippo non si allinea agli edifici del territorio con impianto a tre navate<sup>348</sup>, mentre trova confronti con altre costruzioni promosse dalla nuova dinastia normanna sia in Sicilia, quali la chiesa di S. Michele a Troina (EN), fondata da Ruggero I, o la chiesa di S. Nicolò la Latina a Sciacca (AG), fondata da una figlia di Ruggero alla fine dell'XI secolo o al principio del successivo. In Calabria si possono chiamare a confronto gli impianti della cattedrale di Mileto e della chiesa di S. Giovanni Terista presso Bivongi (RC), quest'ultima della fine dell'XI secolo e di committenza ruggeriana, entrambe con cupola all'incrocio del transetto<sup>349</sup>. Dal modello transalpino di Cluny II, chiamato in causa dalla critica per spiegare le novità architettoniche di questi edifici, il *katholikon* del monastero di S. Filippo sembra prelevare (escluso l'impianto a navate) l'articolazione del transetto e l'accentuata elevazione in verticale.

Il ciclo pittorico, contemporaneo alla riedificazione della chiesa in età normanna, da considerarsi di fatto perduto, a causa delle precarie condizioni conservative in cui i pochi intonaci salvati dall'oblio sono sopraggiunti. Delle pitture che originariamente dovevano rivestire l'intera superficie interna del *katholikon* rimangono solo alcuni frammenti nel semicilindro dell'abside centrale e nelle absidi laterali, sulle pareti del transetto, sull'arco trionfale e sulle pareti laterali della navata<sup>350</sup>. Nell'abside centrale i brani pittorici conservati permettono di ricostruire con certezza la

---

<sup>346</sup> C.A. Amici, *L'architettura del complesso monastico osservazioni tecniche*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 71-80, in particolare p.78.

<sup>347</sup> Si veda in particolare, con bibliografia precedente: M.-P. Raynaud, *L'architecture du katholikon*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 61-70;

<sup>348</sup> Falla Castelfranchi, *Il monastero di S. Filippo*, p. 175.

<sup>349</sup> Sull'argomento, che impegna gli studi dal principio del secolo scorso, si vedano i contributi ormai classici di: S. Bottari, *Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria*, Messina 1939; A. Venditti, *Architettura bizantina in Italia meridionale, Campania, Calabria, Lucania*, II, Napoli 1967, in particolare pp. 908-911; F. Basile, *Architettura della Sicilia normanna*, s.l. 1975; G. Ciotti, *La cultura architettonica normanna in Sicilia: rassegna delle fonti e degli studi per nuove prospettive di ricerca*, Messina 1992, pp. 258-259 (per S. Nicolò la Latina). A questi si aggiungono i più recenti contributi: Tabanelli, *Architettura Sacra*; E. Triunfo, *Architettura religiosa di età normanna nelle province di Reggio Calabria e Messina: le chiese di rito greco*, in *V ciclo di Studi Medievali*, atti del convegno (s.l., 3-4 giugno 2019), a cura di NUME Studi sul medioevo latino, Monza 2019, pp. 221-226.

Sui confronti nel panorama architettonico dell'Italia meridionale si veda anche: Falla Castelfranchi, *Il monastero di S. Filippo*, p. 176.

<sup>350</sup> Per la distribuzione dei lacerti pittorici si veda: S. Brodbeck, M. De Giorgi, C. Jolivet-Lèvy, *La decorazione pittorica: stato di conservazione e descrizione analitica del programma pittorico*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 83-153, in particolare pp. 84-89.

presenza di un'Ascensione nella conca e di una teoria di vescovi nel semicilindro, una iscrizione in greco a lettere bianche corre lungo il bordo del semicilindro (figg. V.3.2.4-5)<sup>351</sup>. Altre due teorie di santi vescovi si trovano nel semicilindro delle due absidi laterali. Nella sezione nord del transetto, nella volta a botte, si conserva un brano che è stato ricondotto due episodi evangelici: la *Pesca Miracolosa* (V.3.2.6) e *l'Apparizione degli Apostoli a Cristo risorto*<sup>352</sup>. Il ciclo cristologico continuava nella parete di fondo, nel registro mediano, dove si trova *l'Incredulità di san Tommaso*, posta al di sopra di un registro con altri santi in posa iconica e sotto a due santi monaci stanti ai lati della monofora (Fig. V.3.2.7). Nella conca dell'abside sud si conservano le tracce di una Madonna in trono. Nella parete ovest del transetto sud sono i frammenti di un altro episodio cristologico di difficile decifrazione, campito al di sopra di una teoria di santi monaci e martiri<sup>353</sup>.

Nel registro superiore della navata dovevano trovarsi due cicli narrativi affrontati, dedicati rispettivamente: a nord a san Filippo di Agira, cui il monastero è dedicato, e a sud a san Nicola di Myra (Figg. V.3.2. 8-9). L'identificazione dei miracoli del secondo santo è sembrata la più plausibile agli studiosi che se ne sono occupati, sebbene non siano conservate su questa parete iscrizioni che possano confermare quanto le labili tracce di pittura suggeriscono. Le lacunose scene superstiti non presentano bordi che le separino le une dalle altre, come avviene nel resto del ciclo pittorico della chiesa, ed è dubbio, quindi, se gli episodi di disponessero senza soluzione di continuità oppure fossero distinti da un bordo oggi perduto, sicché e risulta difficile definire l'ampiezza e il numero di episodi complessivo<sup>354</sup>. Le porzioni di pittura della parete nord, dedicate ai miracoli e alla vita di Filippo di Agira, sono maggiormente conservate, sebbene anche queste presentino notevoli lacune e la superficie sia molto slavata; in grandi riquadri sono rappresentati gli episodi identificati come segue: una scena marina, forse il viaggio in mare del giovane Filippo a Roma (fig. V.3.2.10); l'arrivo di Filippo a Roma accompagnato dal monaco Eusebio suo biografo; l'incontro con il papa, il primo Apostolo, san Pietro, vestito di *omophorion*; un'ultima scena forse l'ordinazione di Filippo da parte dello stesso san Pietro (fig. V.3.2.11)<sup>355</sup>. Le scene

---

<sup>351</sup> Ivi, p. 90. Sulla rappresentazione dei vescovi officianti nella pittura dell'Italia meridionale si veda: V. Pace, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca"*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 806-812.

<sup>352</sup> Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lévy, *La decorazione pittorica*, pp. 108-111.

<sup>353</sup> Ivi, pp. 134-137.

<sup>354</sup> Ivi, pp. 144-158.

<sup>355</sup> Ivi, pp. 151-157. Sullo scenario marino della parabola agiografica di san Filippo si veda anche V. von Falkenhausen, *Il mare nell'agiografia greca*, in *Ein Meer und seine Heiligen*, pp. 137-159, in particolare pp. 139-140.

dovevano essere accompagnate da iscrizioni in lingua greca, di cui rimangono qua e là frammenti, come in questa ultima sezione dove si conserva parte del nome del santo<sup>356</sup>.

Sulla parete sud, nella sezione più orientale, si conservano le tracce di una prima scena: se ne intravede forse una figura piegata verso sinistra, che sembrerebbe nuda; sulla destra la traccia di un nimbo giallo e sullo sfondo un paesaggio con colline (fig. 3.4.2.12)<sup>357</sup>. Sebbene sia davvero un azzardo provare a leggere il contenuto delle residue macchie di colore, la nudità della figura umana farebbe comunque pensare, a mio avviso, alla rappresentazione del salvataggio dei tre concittadini innocenti dalla *Praxis de Stratelatis*. Dopo la finestra il ciclo prosegue con una ampia scena marina (fig. V.3.2.13 a-b). Sulla sinistra affiora uno sfondo architettonico con edifici<sup>358</sup>. Al centro è una monumentale imbarcazione, con prua e poppa ricurve, scafo con assi di legno parallele e vela triangolare, che chi ci ha preceduto ha confrontato con le navi di ispirazione e tipologia nordica dei mosaici normanni di Palermo e Monreale<sup>359</sup>. I personaggi nella nave conservati sono in tutto sei. Sulla sinistra è una figura nimbata, rivolta verso lo spettatore, che ha una veste rosa, in cui, sulle spalle, sembra possibile distinguere una macchia bianca, forse la stola; segue una figura di dimensioni più piccole, un marinaio; altri due marinai sono alla destra dell'albero mentre un quarto marinaio è arrampicato sulla sua cima. A poppa un'ultima figura, di dimensioni anche maggiori del santo, è colta in movimento verso il centro e quasi sospesa nell'aria, con le gambe nude. Il miracolo è stato identificato con il salvataggio di Amoni o Ammonio, un episodio originariamente contenuto nella *Vita Nicolai Sionitae* e da qui migrato nell'agiografia di Nicola di Myra<sup>360</sup>. Mentre Nicola era in mare con un gruppo di marinai, uno di questi, salito sull'albero durante una tempesta, cadde fatalmente a causa dell'intervento diabolico e fu solo grazie a Nicola che questi riacquistò la vita. Al particolare dell'uomo arrampicato sull'albero le pitture di Fragalà aggiungono forse la rappresentazione del demonio, che si potrebbe riconoscere a mio parere nella figura monumentale sulla poppa della nave.

I cicli agiografici della navata sono coevi a quelli, maggiormente leggibili, dell'area presbiteriale. Rispetto ai modelli e al linguaggio che informa queste pitture, mi sembra rimanga poco da

---

<sup>356</sup> Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lèvy, *La decorazione pittorica*, p. 158.

<sup>357</sup> Ivi, pp. 144-145.

<sup>358</sup> Alternativamente proposta la presenza di tende: Ivi, p.147.

<sup>359</sup> Ivi, p.145. Per questa tipologia di imbarcazione e le sue origini inglesi: M.T. Lezzi, *L'arche de Noè en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 37 (1994), pp. 301-324. Il riferimento alla nave di Noè potrebbe poi forse non essere così casuale nel caso di Nicola, dato che Andrea di Creta, nel suo *Encomio*, istituiva un parallelismo tra il patriarca biblico e il santo: Cfr.: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 419-428; Jones, *San Nicola*, p. 30

<sup>360</sup> Per il testo del miracolo si veda: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 26-27; Cioffari, *San Nicola e il mare*, p. 358.

aggiungere a quanto indicato da Sulamith Brodbeck e Catherine Jolivet-Lèvy: i confronti con la pittura murale bizantina del secolo XI e del principio del XII secolo, non solo risultano convincenti per orientare una datazione al principio del XII secolo, in corrispondenza dell'attività dell'abate Gregorio, ma inquadrano coerentemente la cultura figurativa degli affreschi a cavallo tra pittura del mediterraneo orientale, in particolare cipriota, e la pittura italo-bizantina dell'Italia meridionale<sup>361</sup>. Accettando l'ipotesi identificativa di un ciclo nicolaiano nella parete nord della chiesa di S. Filippo di Fragalà sorge spontaneamente l'interrogativo circa i moventi della scelta iconografica e del suo rapporto all'interno della cultura greca del monastero e dei suoi frequentatori.

Le numerose Visite Pastorali a partire dal Seicento fino alla soppressione degli ordini religiosi nel XIX secolo, tramandano testimonianza nel monastero di un significativo patrimonio, tra cui un cospicuo numero di reliquie. Quelle superstiti si conservano presso la chiesa di S. Lorenzo di Frazzanò<sup>362</sup>. Tra le molte conservate e le numerosissime menzionate nei documenti raccolti da Antonello Pettignano, nessuna traccia emerge circa il possesso di una reliquia di san Nicola<sup>363</sup>, il cui prestigio (se fosse esistita) ne avrebbe forse giustificato la posizione preminente all'interno del programma decorativo. Filippo di Agira (o Demenna) era stato eletto quale patrono del monastero da Adelaide, madre di Ruggero II<sup>364</sup>, e la presenza del ciclo della sua vita nel *katholikon* di Fragalà, non pone, anche per questa ulteriore connessione alla dinastia normanna, problemi interpretativi. Ma è forse proprio il rapporto tra il santo locale Filippo<sup>365</sup> e san Nicola a richiedere un supplemento di indagini. L'agiografia del santo di Agira è stata edita da Cesare Pasini, che gli ha dedicato diversi contributi ai quali si farà qui brevemente riferimento per i punti salienti. La vita più antica di Filippo venne redatta dal monaco Eusebio tra la metà e la fine del IX secolo<sup>366</sup>. Rimane questione spinosa stabilire, in base agli elementi forniti da Eusebio, quando Filippo sia vissuto, ovvero se collocarne la parabola biografica in pieno V secolo oppure entro la

---

<sup>361</sup> S. Brodbeck, C. Jolivet-Lèvy, *Les peintures de Fragalà, Byzance et la première art siculo-normande*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 183-204.

<sup>362</sup> A. Pettignano, *Il culto dei santi a "Fragalà"*, Frazzanò 2008, pp. 59-105.

<sup>363</sup> Ibid.

<sup>364</sup> Martin, *Il monastero di S. Filippo*, p.21.

<sup>365</sup> Se la dedica originaria del monastero fosse all'apostolo Filippo o a Filippo di Agira in passato è stato oggetto di dibattito, ma le ricerche di Vera von Falkenhausen hanno chiarito come nei documenti più antichi non vi sia traccia della dedica all'apostolo: von Falkenhausen, *Die Testamente*, pp. 174-195; cfr. anche Brodbeck, Jolivet-Lèvy, *Les peintures de Fragalà*, in particolare p. 194.

<sup>366</sup> BHG 1531; C. Pasini, *La vita di san Filippo d'Agira attribuita al monaco Eusebio*, Roma 1981; F.P. Rizzo, *Sicilia Cristiana dal I al V secolo*, II, 1, Roma 2006 (Testimonia Siciliae Antiqua, I, 14), pp. 89-90; *Testimonia Hagiographica*, ivi, 2, pp. 88-105.



fine del VII<sup>367</sup>. Filippo è presentato come campione dell'ortodossia e della fedeltà alla Chiesa di Roma e come evangelizzatore della Sicilia. Nato in Tracia, già da presbitero intraprese un viaggio per conoscere Roma e quivi ricevette la missione per l'evangelizzazione della Sicilia orientale. Altre versioni della vita di Filippo collocano la sua parabola biografica ai tempi del primo apostolo<sup>368</sup>, elemento che si troverebbe tradotto nei nostri affreschi con la presenza di Pietro, primo papa. Ma il legame di Filippo con Pietro era già presente nella vita di Eusebio: il principe degli Apostoli appare infatti in una visione e salva il giovane Filippo da una tempesta durante il viaggio verso Roma e in seguito sarà proprio lui ad aiutarlo, una volta tornato ad Agira, a scacciare i demoni che infestavano la valle<sup>369</sup>. Questa attività, non insolita per un santo vissuto forse nel V secolo, aveva dato a Filippo l'appellativo inedito nell'agiografia greca di *pneumatiodioktes* (ovvero con potere sugli spiriti maligni). La Vita eusebiana ricorda inoltre anche una serie di liberazioni dagli spiriti maligni operate su giovani donne e uomini<sup>370</sup>. Questi brevi cenni al *Bíos* di Filippo di Agira permettono di comprendere meglio significato della presenza di san Nicola nel ciclo di Fragalà. Come è noto, Nicola di Myra è descritto nelle fonti agiografiche e nelle immagini che lo ritraggono quale campione dell'ortodossia; a ciò si aggiunga che, in particolare a partire dalla fusione della sua biografia con quella di Nicola di Sion, il santo è presentato come protagonista di una alacre lotta ai demoni pagani che infestavano i templi e il paesaggio arboreo della Licia e come grande santo taumaturgo, con poteri curativi su diverse possessioni demoniache<sup>371</sup>. Forse alcuni di questi episodi, non così consueti nei cicli bizantini canonici, avrebbero potuto trovare un luogo ideale, accanto alla vita di Filippo, nelle pitture di Fragalà, al modo di un parallelismo retorico, una eco, e insieme una conferma autorevole, per l'attività del santo di Agira in Sicilia.

---

<sup>367</sup> C. Pasini, *San Filippo d'Agira nell'agiografia e nell'innografia italo-greche*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 213-222, in particolare pp. 215-216.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *ivi*, pp. 217-218

<sup>370</sup> *Ivi*, pp. 219-220.

<sup>371</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 433-440; Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 91-94, 150. Sull'aspetto evangelizzatore di Nicola (a seguito della sua fusione con Nicola di Sion) si veda anche: Bacci, *San Nicola*, pp. 37-42.



Fig. V.3.2.1. Fragalà (presso Frazzanò, Messina), Monastero di S. Filippo di Fragalà, veduta.

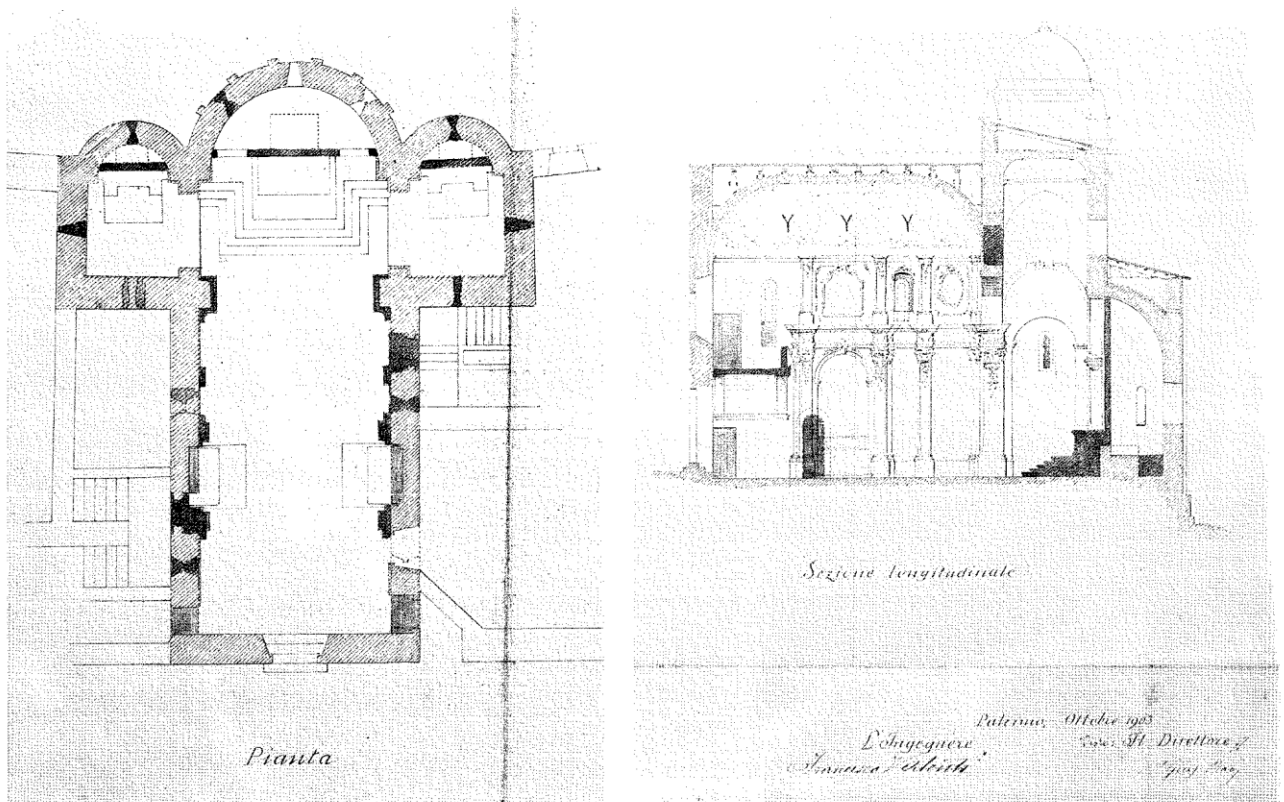


Fig. V.3.2.2. Pianta e sezione longitudinale della chiesa di S. Filippo di Fragalà nei disegni di Francesco Valenti del 1903 (Palermo, Biblioteca Comunale, Fondo Valenti) (Pettignano 2018).



Fig.V.3.2.4 Rilievo grafico dell'Ascensione nella conca dell'abside centrale del *katholikon* del monastero di S. Filippo di Fragalà (Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lévy 2018).



Fig. V.3.2.5 Rilievo grafico della teoria di santi vescovi nella conca dell'abside centrale del *katholikon* del monastero di S. Filippo di Fragalà (Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lévy 2018).



V.3.2.6. S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, transetto nord, volta, particolare della *Pesca Miracolosa*.



V.3.2.7 S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, transetto nord, parete di fondo, registro superiore, santo monaco.



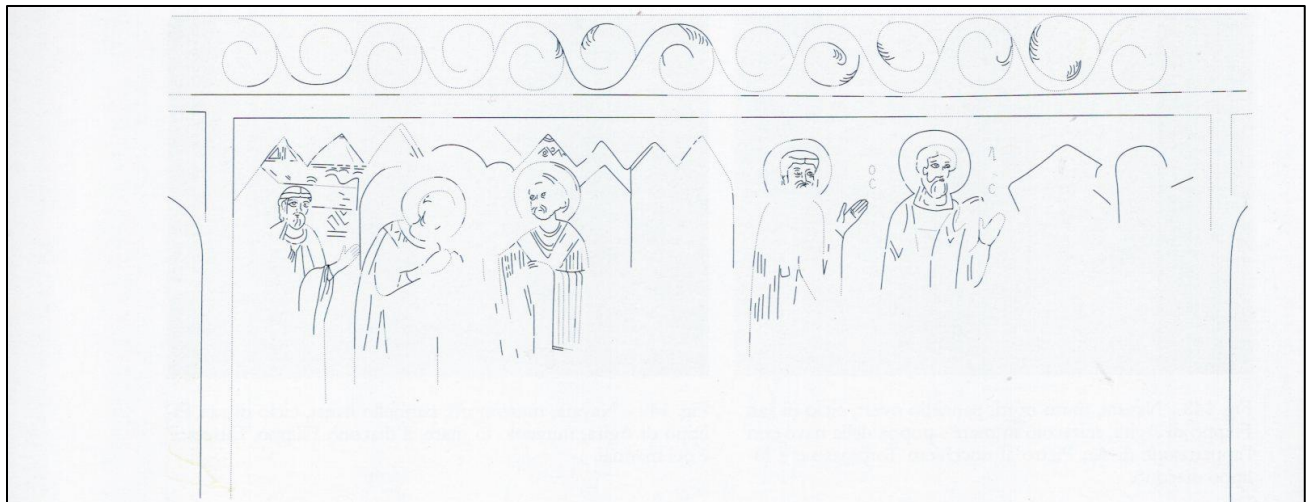
V.3.2.8 S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, navata, parete sud, registro superiore, veduta d'insieme.



V.3.2.9 S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, navata, parete nord, registro superiore, veduta d'insieme.



V.3.2.10. S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, navata, angolo nord-ovest, scena marina con san Filippo di Agira.



V.3.2.11. Rilievo grafico della sezione centrale delle storie di san Filippo di Agira (Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lèvy 2018).



V.3.2.12. S. Filippo di Fragalà, katholikon, navata, parete nord verso est, primo miracolo di san Nicola.



Fig. V.3.2.13.a. S. Filippo di Fragalà, *katholikon*, navata, parete nord, miracolo marino di san Nicola.

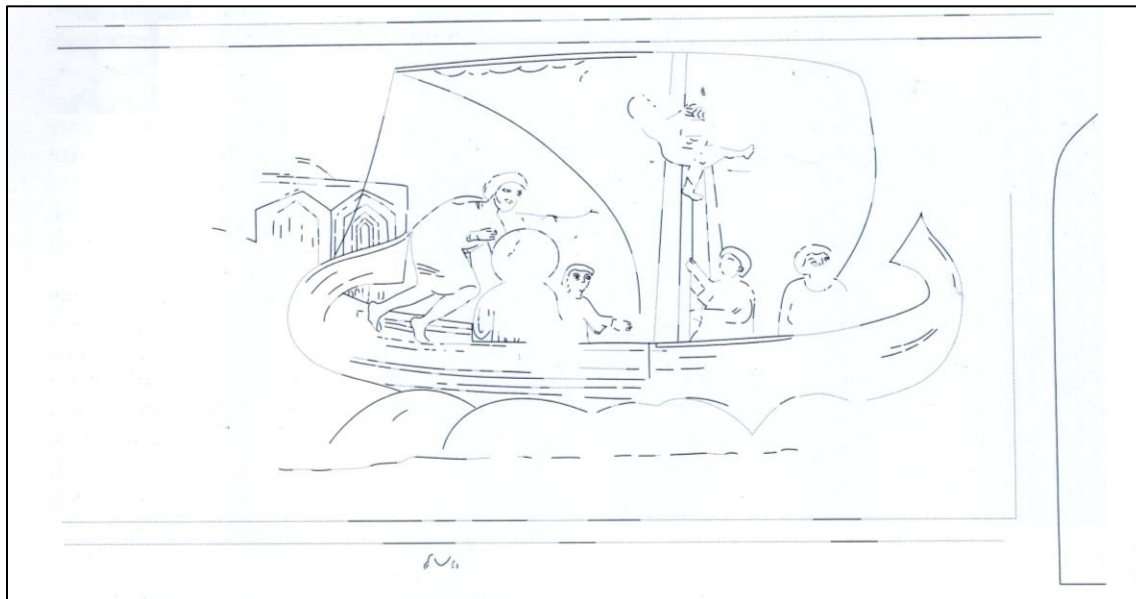


Fig. V.3.2.13. b. Rilievo grafico del miracolo marino di san Nicola nella navata del *katholikon* del monastero di S. Filippo di Fragalà (Brodbeck, De Giorgi, Jolivet-Lévy 2018).



### V.3.3. Statua-colonna già in S. Ciriaco di Ancona

Il gruppo scultoreo in forma di statua-colonna con san Nicola neonato che rifiuta il latte è oggi conservato presso il Museo Diocesano di Ancona (fig. V.3.3.1). Il pezzo è frammentario e nella sua forma attuale misura 15 centimetri in larghezza e 19 in profondità, compresa la colonna, mentre si conservano soli 45 centimetri dell'originaria altezza<sup>372</sup>. Il modellato della statua è fortemente alterato dall'abrasione superficiale della pietra che rende la scultura quasi ingiudicabile sotto un profilo stilistico. Della madre di Nicola è notevole l'espressività del volto, dominato dai grandi occhi leggermente sporgenti dallo sguardo vacuo ed immobile; del naso non restano che le radici e la traccia dell'andamento rigido, perpendicolare; la bocca è una linea con ombre appena accennate ai lati. La donna indossa una veste a maniche lunghe e larghe che ricade con delicate pieghe ed è legata in vita da una cintura; l'ovale regolare del volto è coperto da un velo che ricade intorno al collo. Con la mano destra e il braccio aderente al corpo, Nonna sostiene e offre il seno destro scoperto al bambino, che tiene stretto al corpo con l'altro braccio. Della figura del neonato è quasi del tutto perduta la testa, ma è chiaramente individuabile. Nicola in braccio alla madre, con il corpo aderente al suo, mostra all'osservatore la schiena, il braccio sinistro è rappresentato piegato e con il palmo della mano rivolto verso l'alto o verso l'esterno, nella direzione opposta al seno della madre, ad indicare il rifiuto. Le due figure sono tanto strette che si deduce che il bambino doveva esprimere il diniego al nutrimento attraverso la rotazione della testa, in asse con la schiena, come nel caso della statua-colonna di Galeata in Emilia-Romagna con lo stesso soggetto (V.3.7).

La provenienza del pezzo è sconosciuta e sono noti solo i suoi più recenti spostamenti, a partire dall'Ottocento. L'attuale collocazione risale al 1993, quando venne allestito il Museo Diocesano di Ancona il cui nucleo si era già costituito a partire dal Secondo Dopo Guerra. Lo spostamento della sede di conservazione delle opere mobili già in cattedrale nel palazzo dell'Episcopio avvenne nel 1952, all'avvio dei nuovi restauri di S. Ciriaco.

La suggestiva posizione di San Ciriaco, sopraelevata sulla sommità del colle Guasco e visibile dal mare l'aveva resa già bersaglio dei cannoni austriaci nella Prima Guerra Mondiale<sup>373</sup> e in

---

<sup>372</sup> Le dimensioni fornite dal Museo Diocesano non corrispondono a quelle riportate in: A. Milone, *Sculture romanico di ambito lombardo*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 327-328, nr. VI.6 (44x15x16 cm).

<sup>373</sup> Il 24 aprile del 1915 infatti, a guerra appena iniziata, gli Austriaci sferrarono un attacco via mare dal porto e la chiesa venne colpita da sette colpi di grosso calibro: Archivio di Stato di Ancona, Soprintendenza ai Monumenti, Tutela, Duomo di San Ciriaco, b. 16, 31 maggio 1915. Alla documentazione sui danni della guerra conservata *in loco* il Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del turismo ha dedicato una mostra insieme all'Archivio di Stato di Ancona. Anche: U. Ojetti, *I monumenti italiani e la Guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Milano 1911, pp. 11, 16. La facciata e i tetti della cattedrale erano già

seguito dei bombardamenti nel novembre del 1943 e nel gennaio del 1944. In particolare la cappella del Crocifisso, ovvero il braccio sud-est della chiesa, venne praticamente rasa al suolo (V.3.3.2)<sup>374</sup>. Al di sotto di questa ala della chiesa, nella cosiddetta cripta delle Lacrime, si conservavano un significativo numero di pezzi scultorei erratici provenienti sia dalla stessa cattedrale che da altri edifici della città. La raccolta denominata Museo di Antichità Cristiane era stata creata nel 1834 per volere del vescovo Cesare Nembrini Pironi Gonzaga (1768-1837)<sup>375</sup>. Sfortunatamente nessuno studio è stato dedicato a questa interessante iniziativa, né è stato possibile rintracciarne altrove menzione<sup>376</sup>.

Mi sembra che il gruppo di san Nicola che rifiuta il latte debba identificarsi con la “Madonna con Bambino” indicata da Luigi Serra, nel suo Inventario degli oggetti d’arte delle province di Ancona e Ascoli Piceno, presso la menzionata Cripta delle Lacrime. Lo studioso la descrive nella diciottesima campata della cripta come un pezzo scultoreo in pietra alto 43 centimetri con “la Vergine rappresentata a tutto fondo, a mezza figura, col Bambino stretto al petto, ma quasi scomparso per corrosione”<sup>377</sup>.

Sia il materiale sia, grosso modo, le dimensioni, come la descrizione dello stato conservativo del bambino corrispondono al nostro pezzo, anche se rimane il dubbio circa l’assenza di

---

stati restaurati dalla Soprintendenza dell’Umbria (sotto la quale allora ricadeva la competenza) a partire dal 1908, con alterne vicende fino a tutto il 1909, con operazioni di consolidamento della torre campanaria e dell’ingresso laterale della cattedrale. A partire dal 1910 e per tutto il 1912 sono documentate le trattative su un lascito testamentario della sig.ra Amalia Vicenti (deceduta nel 1892), che aveva devoluto i suoi beni immobili affinché fossero venduti e con il ricavato si fosse provveduto a pagare i restauri della chiesa. Nel 1914 veniva incaricato del restauro del portale di facciata Francesco Rocchi: Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I (1908-1924), b. 412, fasc. 455.

<sup>374</sup> M. Natalucci, *Visita al duomo di S. Ciriaco e breve itinerario della città di Ancona*, Città di Castello 1966, p. 46.

<sup>375</sup> Milone, *Scultore romanico di ambito padano*, p. 327; D. Masala, *Il Museo Diocesano “Mons. Cesare Recanatini” di Ancona*, i.c.s.

<sup>376</sup> Personaggio di spicco della Restaurazione, dell’attività del vescovo non si hanno che vaghe notizie di restauri nelle chiese di Ancona e nessuna menzione della creazione della raccolta negli elogi funebri a lui dedicati: *Alla dolce memoria del suo vescovo e cittadino patrizio cardinale Cesare Nembrini Pironi Gonzaga il Comune di Ancona*, Ancona 1938, s.p.; G. Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 47, Città del Vaticano 1847, p. 265. Cfr. Anche la menzione della raccolta in: C. Barsanti, *Episodi di reimpiego nel S. Ciriaco di Ancona*, in «Temporis Signa», 10 (2015), pp. 85-108, in particolare p. 100, n. 81.

<sup>377</sup>L. Serra, *Le province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936 (Inventario degli oggetti d’arte d’Italia, 8), p. 16. L’inventario era già stato edito tra il 1923 e il 1929 con la sezione dedicata alla Cripta al di sotto della cappella del Crocifisso con poche variazioni. Per quanto riguarda il nostro pezzo sembra potersi identificare con l’opera descritta come “un bassorilievo in pietra con la Madonna con Bambino, a. 0,43, XII secolo”: Id., *Elenco degli oggetti d’arte mobili della provincia di Ancona*, in «Rassegna marchigiana», 2 (1923-1924), 7, pp. 301-312; 344-352, in particolare p. 304; Id., *Elenco delle opere d’arte mobili delle Marche*, in «Rassegna marchigiana», 3 (1924-1925), 10, pp. 363-448, in particolare p. 372; Milone, *Scultore romanico di ambito padano*, p. 328.

un'indicazione iconografica del seno scoperto, che l'autore avrebbe potuto comunque confondere come inerente ad una *Madonna Lactans*. Il pezzo inoltre non è riconosciuto da Luigi Serra come una scultura in funzione architettonica, ovvero una statua-colonna o "statua in forma di cariatide", come lo sono invece le statue colonna in marmo di Davide, di san Giovanni Battista e dell'Arcangelo Michele (figg. V.3.3.3-6), oggi anch'esse conservate presso il Museo Diocesano e già nella Cripta delle Lacrime, distanziate dalla nostra nella terza campata, secondo l'inventario di Luigi Serra<sup>378</sup>. Le tre sculture in marmo, datate intorno alla metà del XII secolo, sono indicate dallo studioso come provenienti dal chiostro di S. Gabriele presso il monastero di S. Bartolomeo<sup>379</sup>, evidentemente già erratiche poiché diversi sono i frammenti scultorei, statue ed epigrafi per le quali è indicata la stessa provenienza<sup>380</sup>. Meglio conservate, queste sculture presentano un'altezza che dobbiamo immaginare più simile alle condizioni originali, ciascuna circa 95 centimetri, ma sono complessivamente di dimensioni leggermente maggiori della nostra e raggiungono una profondità di 25-28 centimetri<sup>381</sup>.

Di queste tre statue-colonna omogenee per dimensioni, materiali e caratteri stilistici<sup>382</sup> Arthur Kingsley Porter aveva ipotizzato l'appartenenza al portale della chiesa di S. Ciriaco nella sua fase romanica, da lui datato intorno al 1170<sup>383</sup>. Scarse sono le fonti sulla chiesa, cattedrale dal 1051, già dedicata a S. Lorenzo. Le sue forme attuali – croce greca libera con cupola alla sommità dei bracci, ciascuno dei quali suddiviso in tre navate – al netto dei danni subiti nel secolo scorso, risalgono agli ultimi decenni del XII secolo, con alcune modifiche della forma dell'abside e delle

---

<sup>378</sup> Serra, *Le province*, p. 12.

<sup>379</sup> Un monastero dedicato a S. Bartolomeo si doveva trovare dove oggi insistono la moderna chiesa e il convento di S. Gregorio Illuminatore, sui resti di un antico anfiteatro romano, acquistati nel 1847 dalle monache benedettine armene che vi rimasero fino al 1860. Dopo le soppressioni degli ordini religiosi e prima dell'acquisto da parte delle monache, il complesso era stato adibito ad usi civili, nella forma di carcere minorile dal momento dell'abbandono delle monache fino agli anni '70 del Novecento: cfr. D. Domenici, R. Gagliardi, *Chiese monumentali dell'arcidiocesi di Ancona-Osimo. Studi e disegni*, Ancona 2003, p. 64. Della chiesa sono ricordate le origini medievali e qualche breve vicenda nelle fonti erudite ottocentesche. Nel XIII secolo il vescovo di Ancona Bono aveva ceduto ad una comunità monastica femminile la chiesa preesistente di S. Bartolomeo; in seguito una bolla di Clemente IV del 1265 conferma al monastero i suoi possedimenti e le monache sono ricordate come appartenenti all'ordine agostiniano. Il monastero aveva inglobato un gruppo di chiese sorte intorno all'antico anfiteatro, tra cui una di S. Gabriele: A. Leoni, *Istoria d'Ancona, capitale della Marca anconitana*, vol. 3, Ancona 1810, pp. 99-104.

<sup>380</sup> Serra, *Le province*, pp. 11-13.

<sup>381</sup> Già Milone, *Scultore romanico di ambito padano*, pp. 327-328.

<sup>382</sup> Si veda anche la menzione in: M. Massa, *Capitelli e portali del protoromanico*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 119-128, in particolare pp. 122-123.

<sup>383</sup> A. Kingsley Porter, *Il portale romanico della Cattedrale di Ancona*, in «Dedalo», 6 (1925), pp. 69-79. Sotto un profilo iconografico, includendo la mancante Vergine Annunciata, l'insieme si presenta coerente e adeguato alla funzione dell'ingresso. Del resto l'Annunciazione, suddivisa ai lati di un'apertura ad indicare il nuovo corso della storia della salvezza dato dall'evento dell'incarnazione, ha una lunga storia iconografica. David e Giovanni Battista completano la scena come profeti della venuta di Cristo.

cappelle dei secoli successivi. A sostegno di questa datazione rimangono le tracce di alcuni elementi circoscritti: una lapide, andata perduta con il bombardamento del 1943, attestava il nome del vescovo Lamberto (1158), una seconda iscrizione anche questa perduta, ricordava il vescovo suo successore Beraldo, con data 1189, e il nome di un *lapidarius* Leonardo. Nel 1177 papa Alessandro III inoltre concedeva l'indulgenza a chi avesse contribuito alla costruzione della chiesa, da cui si può dedurre che la fabbrica fosse stata avviata ma che fosse ancora ai suoi inizi<sup>384</sup>. Il Serra, pur concordando con la funzione attribuita alle statue-colonna, aveva ritenuto che queste avessero potuto arredare l'ingresso monumentale della stessa chiesa di S. Bartolomeo da cui provenivano<sup>385</sup>.

L'identificazione del soggetto si deve a Léon Pressouyre, il quale nel 1969 aveva individuato la statua-colonna di Ancona, di cui ancora fino ad allora non era stata edita una fotografia, nel suo studio sulla coppia di statue-colonna da Sant'Ellero di Galeata (Cfr.V.3.7)<sup>386</sup>. La statua-colonna di Ancona è poi inclusa anche nei contributi successivi dello studioso sul tema dell'arredo scultoreo dei chiostrini<sup>387</sup>. Più recentemente, in occasione della sua esposizione in mostra, Antonio Milone ha proposto l'ipotesi di una sua appartenenza alla decorazione scultorea di un portale di un'ignota chiesa anconetana<sup>388</sup>, in analogia con il caso ricostruito del portale di S. Ciriaco da Kingsley Porter.

L'iconografia di san Nicola che rifiuta il latte isolata dal contesto del racconto agiografico trasforma il noto episodio dell'infanzia in un'immagine narrativa "non ciclica"<sup>389</sup> o, se vogliamo, emblematica. Questo carattere emblematico è in realtà già esplicito nelle fonti primarie menzionate per l'episodio, la vita greca di Michele Archimandrita e la sua traduzione latina di Giovanni Diacono. È però nuovamente merito di Léon Pressouyre aver individuato le ragioni di tale successo iconografico tra Francia e Italia a partire dal XII secolo; l'episodio era divenuto un motivo amato nella letteratura edificante di alcuni autori francesi vicini all'ordine cistercense del XII secolo:

---

<sup>384</sup> M. Martinelli, *Architettura romanica in Ancona*, Ancona 1961, pp. 25-89; C. Barsanti, s.v. *Ancona*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 570-578; P. Piva, *Il romanico nelle Marche*, Milano 2012, p. 111; Barsanti, *Episodi di reimpiego*, p. 100.

<sup>385</sup> L. Serra, *Arte nelle Marche, 2: Dalle origini cristiane al periodo gotico*, 1929, pp. 96, 139-140.

<sup>386</sup> L. Pressouyre, *Le Saint Hilaire de Galeata au Metropolitan Museum of Art*, in «Gazette des Beaux Arts», 73 (1969), pp. 129-140, in particolare p. 133, fig. 4.

<sup>387</sup> Id., *St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister*, in «Gesta», 12 (1973), 1-2, pp. 71-92, in particolare p. 77.

<sup>388</sup> Milone, *Scultore romanico di ambito padano*, pp. 327-328.

<sup>389</sup> Traducendo e mutuando la felice espressione "nichtzyklisch" coniata in merito agli affreschi della chiesa inferiore di S. Clemente da Gehrard Wolf: G. Wolf, *Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters: Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert*, in *Hagiographie und Kunst: Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, ed. G. Kerscher, Berlin 1993, 319-339, in particolare p. 335.

Nicola di Clairvaux, Pietro Comestore (Troyes 1100- Parigi 1179), Pietro di Celle († 1187), Alano di Lille (Lille ca 1125 -Citeaux 1204), tra i quali quest'ultimo dedica un'intera operetta al tema<sup>390</sup>. Nei sermoni e nei commentari di questi autori l'episodio, del tutto avulso da ulteriori riferimenti alla vita di san Nicola, è indicato quale *mementum jejunare* ed *exemplum* della virtù dell'astinenza dai piaceri della carne, includendo sia la gola che la lussuria<sup>391</sup>. Attraverso l'opera di questi autori si spiega perché statue con questo soggetto si iniziassero a diffondere alla vista e alla meditazione, nei luoghi per eccellenza della vita comunitaria dei monasteri, i chiostri, possibilmente in una collocazione non troppo distante dal refettorio<sup>392</sup>.

In assenza di fonti documentarie sulla provenienza della statua e a fronte delle ingenti perdite subite dalle chiese medievali di Ancona<sup>393</sup>, è difficile propendere verso una delle due ipotesi indicate dalla critica, ovvero se la statua facesse parte del decoro scultoreo di un portale, in analogia con le altre statue-colonne della città, oppure di un chiostro in relazione tipologica con le statue con analogo soggetto di epoca romanica. Ci si può comunque interrogare sulla plausibilità della collocazione di questo soggetto al di fuori del contesto claustrale indicato da Pressouyre. Nulla ci permette di escludere che il messaggio dell'episodio nicolaiano potesse essere rivolto anche ad un pubblico laico più vasto<sup>394</sup>. Il medesimo episodio si ritrova infatti collegato al digiuno della Quaresima da due autori di uffici liturgici degli stessi anni, ad esempio Giovanni Beleteo (†1185 ca) e Sicardo di Cremona<sup>395</sup>.

---

<sup>390</sup> Alano di Lilla, *De Sancto Nicolao episcopo et confessore sermo*, in *Patrologiae cursus completus ... Series Latina*, ed. par J.-P. Migne, Paris 1844-1864, vol. 210, coll. 226-228, cit. in: Pressouyre, *St. Bernard to St. Francis*, pp. 76-77.

<sup>391</sup> Ibid.

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> Cfr. Barsanti, s.v. *Ancona*, pp. 570-577.

<sup>394</sup> A questo proposito l'episodio è scelto in maniera altrettanto emblematica e con destinazione privata nel cammeo siciliano di epoca federiciana conservato al Metropolitan Museum di New York: C. Little, *Recent Acquisitions selection: 2000-2001*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 59 (2001), p. 17; Id., *Ambito dell'Italia meridionale. San Nicola rifiuta il latte materno*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, p. 286, nr V.2.

<sup>395</sup> "Et rursus jejunium aliud inspirationis, aliud circumspectionis. Inspirationis jejunium est, quale fuit in B. Nicolao, qui etiamnum infans in cunabulis bis in hebdomada ab uberibus matris abstinuit, ac tantum semel papillas quarta et sexta feria suxit": Johannes Beletus, *Rationale divinatorum officiorum*, XI, *De institutione Quadragesimae, et reliquis jejunandi formis*, in *Patrologiae cursus completus [...] Series Latina*, ed. par J.-P. Migne, Paris 1855, vol. 202, col. 24; "Sicut beatus Nicolaus, dum quarta et sexta feria matris ubera non sugebat, infantiam suam ad Dominum referebat": Sicardus, *Mitrale*, IV, 3, *De septem canonicis horis*, ivi, vol. 213, col. 160: Pressouyre, *St. Bernard to St. Francis*, pp. 77; 82, n. 62.

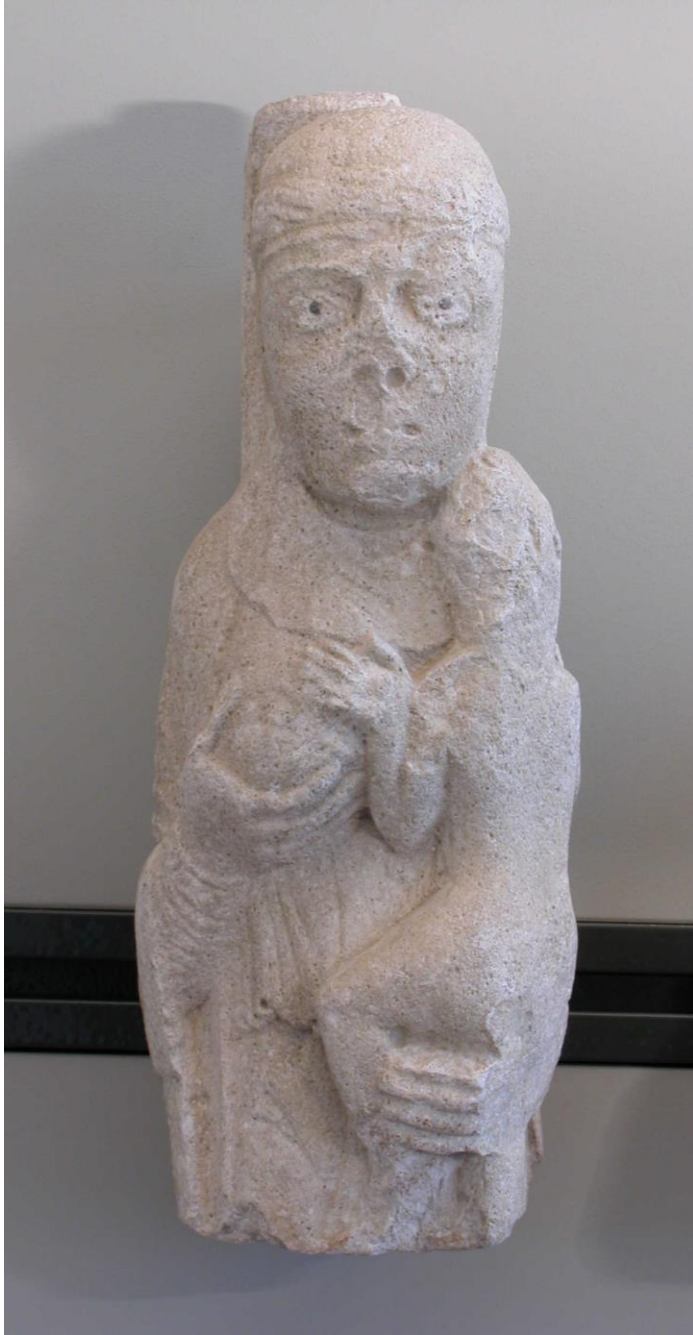


Fig. V.3.3.1. Ancona, Museo Diocesano Mons. Cesare Recanatini, Statua-colonna con san Nicola che rifiuta il latte.

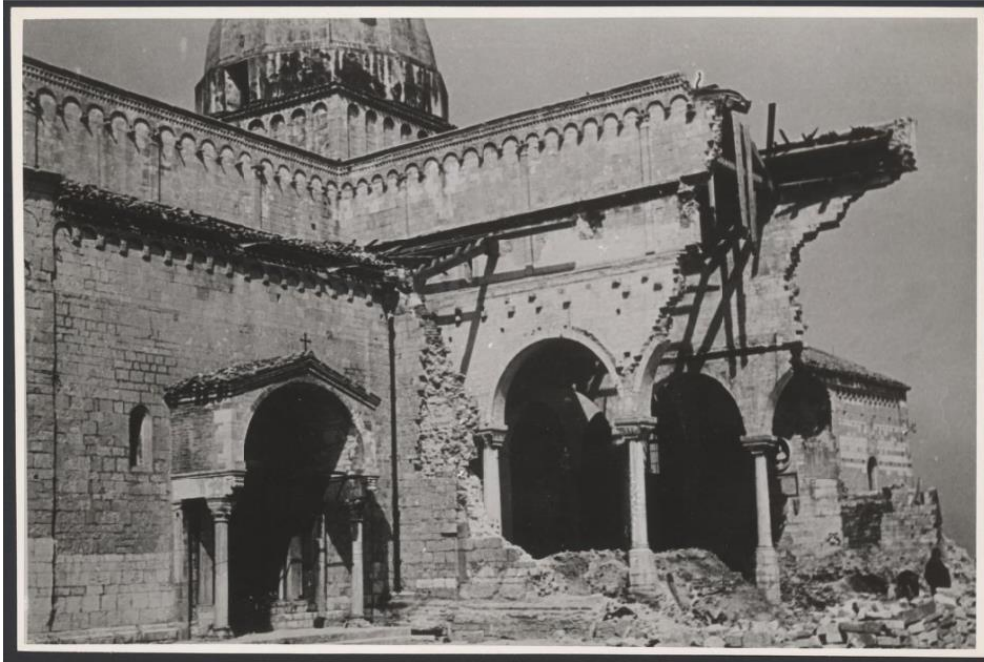


Fig.V.3.3.2. La cattedrale di San Ciraco dopo i bombardamenti del 1943 (British School at Rome, Photographic Archive, Ward-Perkins Collection. Photographs. War Damage Series, wp-0545).



Fig. V.3.3.3. Ancona, cattedrale di San Ciriaco: la statua-colonna con l'arcangelo Gabriele riesumata dalle macerie della Cappella del Crocifisso (British School at Rome, Photographic Archive, Ward-Perkins Collection. Photographs. War Damage Series, wp-0542).



Fig. V.3.3.4. Ancona Museo Diocesano Mons. Cesare Recanatini, statua-colonna con il profeta David

Fig. V.3.3.5. Ancona Museo Diocesano Mons. Cesare Recanatini, statua-colonna con san Giovanni Battista

Fig. V.3.3.6. Ancona Museo Diocesano Mons. Cesare Recanatini, statua-colonna con l'Arcangelo Gabriele.



### V.3.4. S. Salvatore a Lucca

La chiesa di S. Salvatore sorse nell'area dell'antico foro della città romana. È menzionata per la prima volta in un documento del 1009: "S. Salvatore quod dicitur oliole"<sup>396</sup>, appellativo che si trasforma più tardi "in mustiolo" o "in mostolio" e che si è ritenuto derivare dalla presenza di un monastero annesso alla chiesa, di cui però non esistono tracce, né documentarie né materiali<sup>397</sup>. Il 21 aprile del 1140, una bolla di Innocenzo II sancisce la diretta dipendenza di S. Salvatore dalla Chiesa di Roma<sup>398</sup>, atto che avrebbe dovuto risolvere la contesa sorta tra la vicina S. Michele e S. Frediano che ne rivendicavano il possesso. In realtà la contesa continuò e si inasprì negli anni successivi, continuando le rivendicazioni, come testimoniano l'intervento di Anastasio IV nel 1154 e i disordini ricordati nel 1173<sup>399</sup>. Guido Tigler ritiene che tali disordini determinarono la necessità di una ricostruzione a seguito dei danni riportati dall'edificio. Negli interventi seguiti alla ricostruzione si inserirebbe anche l'esecuzione del gruppo di architravi commissionati a Biduino e alla sua bottega. Dopo aver lavorato agli architravi della chiesa dei Ss. Ippolito e Cassiano di San Casciano a Settimo, a Lucca Biduino è già attestato nel 1181, dove lavora il fonte battesimale di S. Frediano ed esegue l'architrave oggi presso la collezione Mazzarosa<sup>400</sup>.

Una datazione dell'impianto romanico della basilica sul finire del XII secolo era già suggerita da Enrico Ridolfi (1828-1909), il quale ricordava inoltre dei lavori di restauro eseguiti nel XIV secolo con il patrocinio della nobile famiglia dei Boccella. insieme ad una trasformazione barocca nel

---

<sup>396</sup> Documento rintracciato presso l'Archivio Arcivescovile di Lucca in: G. Giorgi, *S. Salvatore in Mustiolo*, Lucca 1981 (Le chiese di Lucca, 4), p. 7.

<sup>397</sup> Sulla possibile derivazione del toponimo da "muschio" ovvero secrezione odorifera aromatica, collegata quindi a "oleum", si veda nuovamente: *ivi*, pp. 6-8. Anche in questo caso piuttosto che alla lavorazione di olio e vino o al commercio dell'olio nella zona (con tutta una toponomastica comparativa su vie e piazze limitrofe con nomi di frutta e verdura), mi sembra che non si possa escludere che questo olio odoroso invece indichi una tradizione taumaturgica del santuario. Un "olio per gli infermi" è ricordato in una tarda visita pastorale del 18 aprile del 1744 ad opera di Mons. Giuseppe Palma: Giorgi, *S. Salvatore in Mustiolo*, Appendice 11, p. 58.

<sup>398</sup> 21 aprile 1140 "Innocentius II Ieronimo priori etc; committit ecclesiam s. Salvatoris in Mustiolo infra muros Lucanae civ., quae b. Petri et. S.R.E. iuris existit, habendam disponendamque; censu 12 den. Lucen. Monetae Apost. sedi annis singuli persolvendo – Ad hoc universalis [...]": Kehr, *Italia pontificia*, III: *Etruria*, Berolini 1908, pp. 426-427, nr. 67; cfr. Giorgi, *S. Salvatore*, p. 11; G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, p. 262.

<sup>399</sup> 16 gennaio 1154: "Anastasius IV Gregorio) ep. et canonicis Lucanis mandat, quatenus in utlione nequitiae a parochialis quibusdam contra eccl. S. Salvatoris de Mostiolo actae ferventius insurgant et congregato coetu ecclesiae in die solemnibus, candelis accensis, omnes illos vinculo excommunicationis astringant": Kehr, *Etruria*, p. 433, nr. 104; cfr. Tigler, *Toscana romanica*, p. 262.

<sup>400</sup> Sull'opera dello scultore si veda in generale: I. Belli Barsali, s.v. *Biduino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 365-367; V. Ascani, s.v. *Biduino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 502-506.

Seicento, realizzata “con il coprirla internamente di intonaci e stucchi”<sup>401</sup>, poi eliminati da un ammodernamento in stile neogotico in epoca borbonica<sup>402</sup>.

La basilica a tre navate e copertura a capriate lignee presenta tre ingressi in facciata (fig. V.3.4.1), uno per ciascuna navata e uno laterale sul fianco meridionale.

Della decorazione scultorea dei portali della chiesa oggi si conservano solo l’architrave del fianco meridionale e quello destro di facciata, due su un totale di quattro. La critica ha ritenuto che il cantiere si fosse interrotto prima che lo stesso Biduino potesse scolpire l’architrave centrale di ingresso e la bottega il laterale sinistro<sup>403</sup>. I tre portali in facciata e quello del fianco presentano ciascuno due semipilastri con capitelli corinzi con foglie piatte sormontate da roselline, cifra stilistica delle opere di Biduino menzionate, sui quali poggia l’architrave scolpito; in alto esso è sormontato da un arco cieco a tutto sesto con blocchi alternati di marmo bianco e pietra scura, inoltre la chiave di volta ha una croce patente in metallo alloggiata al centro (figg. V.3.4.1-2).

Sul lato meridionale l’architrave marmoreo è caratterizzato da una rigida simmetria (fig. V.3.4.3); l’asse della composizione è costituito dalla figura di san Nicola che fuoriesce da una vasca di sapore classicheggiante, di forma emisferica, poggiante su una base e con due maniglie circolari ai lati. Sulla pancia della vasca è la firma dell’artista “BIDUINUS/ FECIT HOC” che prosegue fuori dalla vasca con il complemento oggetto: “OP(U)S” (fig. V.3.4.4). Il santo neonato è monumentale ed è a malapena contenuto dal bordo dell’architrave, che la testa nimбата lo sfiora; è integralmente nudo e l’acqua nella vasca arriva ai fianchi lasciando alla vista il sesso. Il neonato Nicola ha folti capelli e lo sguardo fisso dinanzi a sé. La posizione della parte alta del corpo ricorda il gesto dell’orante ma è forzata in una rigida geometria: le braccia sono perfettamente in linea con le spalle, gli avambracci sono perpendicolari e i palmi rivolti verso lo spettatore. Sui due lati, simmetricamente, si avvicinano due figure femminili ripetendo il medesimo gesto delle mani; una è appoggiata al bordo della vasca e l’altra sfiora appena il gomito del santo. Le due balie hanno lunghi capelli, appena trattenuti da un nastrino e una umile veste legata alla vita con ampie maniche rimboccate, che scivola morbidamente lungo le forme del corpo in tensione dinamica. Il santo è identificato da un’iscrizione che si dispone in due registri, quasi incorniciata dai corpi delle balie e inframmezzate dalla figura del santo: in alto “S. NICHOLAUS” e più in basso a sinistra

---

<sup>401</sup> Lucca, Biblioteca Statale, Manoscritto 3674, fasc.10, edito in: *Le Basiliche medioevali della città di Lucca, la guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di G. Morolli, Cinisello Balsamo 2003, pp. 284-288.

<sup>402</sup> Ibid; G. Morolli, *La chiesa oggi: aggiornamenti*, in *ivi*, p. 289.

<sup>403</sup> Belli Barsali, *Lucca*, pp. 116-118; Tigler, *Toscana romanica*, p. 264.

“P(RES)B(ITE)R P”<sup>404</sup>. Non mi sembra sia stata sottolineata l’inconsueta scelta dell’appellativo di san Nicola, che di fatto lo sminuisce e, a mia conoscenza, non ha riscontro nelle fonti.

Alle due estremità dell’architrave sono due edifici, anche questi simmetrici e sostanzialmente identici nella forma: cinque colonne tortili sostengono quattro archetti; su quelli alle estremità, leggermente archiacuti, poggiano due torri merlate con monofora al centro e su quelli centrali, a tutto sesto, si imposta una grande cupola con finestre nei pennacchi, copertura a squame e terminazione del lanternino con due sfere schiacciate sovrapposte. Variano però gli abitatori dei due edifici. In quello di sinistra, nel registro inferiore sotto alla cupola, è un uomo che si avvicina ad una lampada sospesa ad una traversa, mentre più in alto si affacciano dalle aperture delle torri altri due uomini che si rivolgono a sinistra; quello all’estremità sinistra sostiene e ostenta una croce astile con il braccio alzato, quello di destra, forse perché ha perso il suo attributo, rimane invece solamente con il braccio alzato. L’edificio di destra è più affollato: in basso ai due lati sono due uomini con capelli lunghi e lunga barba; il primo con un mantello e l’altro senza, si sostengono con un bastone a forma di “T”; al centro dell’edificio si affrontano ai lati della colonna mediana, un toro e un leone; nel registro in alto si affacciano anche questa volta dalle monofore due uomini rivolti verso il centro: quello di sinistra è di profilo e indica con una mano di fronte a sé, l’altro quasi arretrando tiene un libro.

Il tema di san Nicola in piedi durante il suo primo bagnetto è piuttosto raro nell’arte del Medioevo latino; l’episodio infatti non compare nelle prime fonti greche dedicate alla vita del santo, e viene proposto dall’anonimo autore della cosiddetta *Vita Compilata* intorno al X secolo; è per questo motivo assente nella vita latina di san Nicola di Giovanni Diacono Napoletano<sup>405</sup>. Per quanto riguarda le attestazioni iconografiche, questa di Lucca può considerarsi la più antica rappresentazione del soggetto in Italia, poi seguita a stretto giro dall’icona agiografica da S. Margherita di Bisceglie (V.4.3) e, di nuovo in Toscana, dall’icona agiografica oggi a Peccioli (V.4.5). La scena concepita da Biduino si mostra particolarmente originale e priva di confronti proprio per la centralità riservata alla figura di Nicola, che appare isolato, affiancato solo dalle due balie e senza la madre. Essa è fortemente debitrice, nell’impianto monumentale e ieratico, dell’iconografia della Lavanda di Cristo bambino, con cui l’artista istituisce per l’osservatore un

---

<sup>404</sup> Dorothy Glass legge solo “PRESBITER”: D. Glass, *Portals, Pilgrims and Crusade in Western Tuscany*, Princeton 1997, p. 37; Dubbie sono le proposte di integrazioni proposte da Belli Barasli per la lettera P, da leggere come POSUIT (Belli, Barsali, *Guida alla città*, p. 209) e da Tigler che proponeva “PUER”: (Tigler, *Toscana Romanica*, p. 264).

<sup>405</sup> Cfr. I.1.4.

immediato riferimento di carattere tipologico<sup>406</sup>. Anche l'ambientazione architettonica contribuisce all'unicità dell'invenzione di Biduino, tale da averne fatto scaturire una complessa chiave interpretativa, di cui si dirà a breve.

L'architrave che sormonta la porta sinistra di facciata mostra caratteri compositivi del tutto diversi dal primo e assai più vicini alla produzione dell'artista per le chiese del territorio di Lucca; non è firmato ed è considerato dalla critica opera di bottega (fig.V.3.4.5)<sup>407</sup>. Il racconto si articola infatti seguendo un andamento a fregio continuo che ricorda, nell'impostazione paratattica, nel ritmo, nel movimento delle figure e anche nello stile, i sarcofagi paleocristiani<sup>408</sup>. Il miracolo di san Nicola che trae in salvo Adeodato, noto nella sua versione latina come *Il figlio di Getrone*, si articola in tre momenti consecutivi<sup>409</sup>. Sulla sinistra l'emiro si rivolge verso destra; è un uomo barbato con lunghi capelli e incoronato, che siede leggermente discosto dalla tavola, con le gambe incrociate su un trono di forma semicircolare dal curioso decoro di tre registri di archetti sovrapposti e sopraelevato da terra; tiene una mano appoggiata sul ginocchio, con l'altra sembra rivolgersi al

---

<sup>406</sup>Il miracolo, a differenza del rifiuto del latte, non compare nelle fonti greche più antiche. Si trova per la prima volta nella *Vita Compilata*, il cui anonimo autore aveva tratto questo episodio, insieme a molti altri dalla vita dell'omonimo e dimenticato san Nicola di Sion. Sia nella *Vita Compilata* che nella *Vita Nicolai Sionitae* si racconta che il Bambino stava in piedi nella culla: ἡ σκεφη è la parola greca usata. È curioso che lo stesso lemma in diversi contesti indichi anche "bacino". Altre fonti come *l'Encomiun Neophiti*, la *Vita Lycio-Alexandrina* e il βιος εν συντωμω, descrivono il Bambino stare in piedi (senza ulteriori specifiche). Mi sembra l'esistenza di un illustre modello iconografico possa aver determinato l'adattamento del lemma al contesto, spostando il significato da culla a bacino. Per la somiglianza compositiva con la Nascita della Vergine, con la quale la scena condivide oltre alla presenza della bambina nella vasca la posizione della gestante, distesa sul letto e verso cui si avvicinano gli attendenti: si veda: : Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 67-69. Sulla vicinanza con l'iconografia della Nascita di Cristo mi sembra che torni determinante il modo in cui sono rappresentati i due neonati, non solo in piedi nella vasca ma particolarmente forzuti. Come si è già avuto modo di sottolineare l'episodio della Nascita di Nicola occupa un posto di rilievo nell'ambito dei cicli dedicati alla vita del santo in Oriente mentre appare assai di rado nelle rappresentazioni occidentali (V.4.3, V.4.4., V.4.13) mentre è solitamente sostituita nell'iconografia occidentale dal miracolo del rifiuto del latte, cui, solo nel pieno Duecento e Oltralpe, viene accostato anche il primo episodio. Sull'episodio in Oriente si veda: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 66-69; cfr. anche: Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 39; 94, n. 8. Sulla figura isolata del neonato Nicola nella vasca si veda l'ipotesi in: V.4.13.

<sup>407</sup> Anche: C. Baracchini, M.T. Filieri, *Raccontare col marmo: Guglielmo e i suoi seguaci*, in *Niveo de marmore l'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, La Cittadella, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 111-119, in particolare pp. 117-119.

<sup>408</sup> Ascani, s.v. *Biduino*, pp. 502-506.

<sup>409</sup> Dopo la lettura della scena come banchetto rituale, "agape regia", proposta da Enrico Ridolfi (*Le chiese medievali di Lucca*, p. 287), la corretta identificazione del miracolo mi sembra si debba per primo a Filippo Meli, il quale faceva riferimento al contenuto del racconto come riportato nel capitolo 12 della *Vita di san Nicola di Jacopo da Varagine*, escludendo una possibile identificazione con l'episodio precedente de "lo scifo d'oro": F. Meli, *Sculture pisano-lucchesi della seconda metà del secolo XII*, in «Bollettino storico lucchese», 16 (1938), pp. 3-18, in particolare pp. 9-10. L'erronea identificazione con quest'ultimo episodio si ritrova però in: Giorgi, *San Salvatore in Mustiolo*, p. 10; *Lucca*, a cura di M.T. Filieri, con testi di A. Benvenuti, I. Moretti, G. Morolli, C. Baracchini, M.T. Filieri, Lucca 1999, p. 117; Morolli, *La chiesa oggi: aggiornamenti*, p. 289.

giovane interlocutore a destra della tavola, il ragazzo rapito<sup>410</sup>. Alle spalle dell'emiro svetta una torre con tre registri di aperture. Partendo da sinistra alla tavola siede una donna con i capelli legati in due codini davanti al petto, anch'ella coronata: sua moglie. Al marito volge appena il viso, mentre nella mano destra tiene un pane circolare e con la sinistra sembra invece puntare il dito nella direzione opposta. Al desco siedono altri tre personaggi: il primo guarda verso l'emiro e gli altri due, con mantello legato al petto si rivolgono in direzione opposta, verso il ragazzo. L'ultima figura (non è chiaro se una donna con il capo scoperto o un uomo dai lunghi capelli) avvicina la mano ad afferrare dal basso il grande contenitore sferico tenuto da Adeodato. In questo caso, come nei casi di Minuto e di Peccioli, il recipiente non assomiglia al calice o alla coppa descritta dalle fonti e rappresentata nell'iconografica bizantina<sup>411</sup>. Questo particolare recipiente dal sapore islamico accomuna la rappresentazione di Lucca, oltre che alla sua copia nella vicina Barga, anche alla pressappoco coeva rappresentazione pittorica di Minuto (V.3.7) e della tavola agiografica di Peccioli (V.4.5)<sup>412</sup>.

Il ragazzo con "la coppa" è colto in movimento verso la tavola dell'emiro in una posa di deferenza: le gambe sono entrambe piegate; fondoschiena, schiena e testa formano una diagonale. Il ragazzo veste una corta tunichetta legata in vita, le maniche sono arrotolate, indossa calzari alti fino alla caviglia. Il piede destro poggia su un oggetto circolare per terra (una pietra ?), forse un correttivo dell'artefice che aveva mal calcolato la lunghezza delle gambe. Alle spalle del ragazzo è san Nicola, nimbato, in una posa decisamente originale, frutto del tentativo di coniugare l'immagine frontale del santo e la rappresentazione del movimento nell'azione (fig. V.3.4.6). In secondo piano il piede di Nicola è rivolto verso sinistra, l'altro piede è già nella direzione opposta ad indicare la linea della risoluzione del racconto, con il risultato che il santo sembra colto in una posizione di danza: il busto frontale, i piedi divergenti, le ginocchia piegate e rivolte verso l'esterno. Con il braccio destro allungato verso l'alto egli afferra una grossa ciocca di capelli sulla sommità della testa del ragazzo, mentre l'altro braccio è aperto verso l'esterno e verso destra ad afferrare il tessuto in eccesso del suo stesso piviale, nel frattempo scivolato tutto da un lato

---

<sup>410</sup> Non è propriamente un gesto allocutorio perché la mano è aperta e parallela al suolo.

<sup>411</sup> Sebbene mal conservato nell'icona di S. Caterina al Monte Sinai si vede chiaramente un bicchiere con alto fusto nelle mani del ragazzo come anche negli affreschi dei SS. Pantaleimon e Nicola di Bojana: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 143-147.

<sup>412</sup> L'oggetto ha attirato l'attenzione della mia collega e amica Francesca Attiani, alle cui considerazioni rimando: F. Attiani, *La Santissima Annunziata a Minuto*, in F. Attiani, I. Caracciolo, *Presenza di san Nicola in Costa d'Amalfi: Santa Maria de Olearia a Maiori e la Santissima Annunziata a Minuto*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo*, pp. 85-102. Da verificare rimane la possibilità che la trasformazione della coppa in questo recipiente, oltre che ad un riferimento ad oggetti islamici, possa essere dovuto alla traduzione del lemma greco in "vasculum" che si trova nella versione del miracolo allegata nel X secolo alla Vita di Giovanni Diacono Napoletano.

insieme al pallio, tanto sottile e rigido da sembrare una cravatta. La sua figura è rappresentata una seconda volta immediatamente sulla destra, questa volta di tre quarti. A separare i due momenti del racconto è solo una torre che si staglia sullo sfondo nello spazio tra le spalle dei due Nicola.

Nella seconda sezione dell'architrave è rappresentato il ritorno a casa del ragazzo. San Nicola ancora tiene per i capelli il fanciullo, mentre questi ancora con la grande coppa in mano è già raggiunto dalla madre, l'affettuosa figura coperta dalla testa ai piedi da vesti articolate in numerose e incongrue pieghe. Alle spalle della donna è una torre resa in una prospettiva distorta, in cui la base è più stretta della sommità, dove sono ospitate due grandi campane. Alla base della torre campanaria un religioso con cappuccio sta tirando le funi e sta facendo suonare le campane a festa. Alle spalle di costui ci sono altri due personaggi di dimensioni simili in preghiera. Nell'ultima sezione dell'architrave è rappresentato un secondo banchetto: il personaggio a capotavola dà le spalle al momento culminante del miracolo (l'abbraccio tra la madre e il ragazzo) e siede su una sedia simile a quella dell'emiro. Tutti i presenti sono laici c'è anche una donna all'estremità della tavola, da identificarsi con la madre, e anche qui si avvicina un giovane servitore, questa volta Adeodato serve alla tavola dei suoi genitori.

Sebbene sia le fonti greche che quelle latine sottolineino il momento in cui si svolge il miracolo, il giorno della festa di san Nicola, solo nell'iconografia occidentale questo elemento ha riscontri iconografici, altrove troveremo un gruppo di tre chierici seduti a banchetto da soli o insieme alla famiglia<sup>413</sup> mentre in questo caso sono le campane sullo sfondo a farvi riferimento, una presenza che aggiunge un interessante elemento sinestetico alla rappresentazione.

Interrogandosi sulle fonti dell'iconografia dei due architravi scolpiti da Biduino e dalla sua scuola, Dorothy Glass aveva chiamato in causa la produzione teatrale dell'Europa romanica e in particolare il dramma musicato dedicato al figlio di Getrone del c.d. Fleury Playbook (ca.1200)<sup>414</sup>. La studiosa metteva però giustamente in rilievo che tra le fonti latine edite nessuna presenta sia il miracolo del bagno di san Nicola che il miracolo del salvataggio di Adeodato prima del Duecento inoltrato, come avviene nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine<sup>415</sup>. Osservando l'economia

---

<sup>413</sup> Cfr. V.3.6.

<sup>414</sup> Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 41-43. Sebbene sia stato criticato alla studiosa un uso anacronistico delle fonti, un precedente dell'arrangiamento in volgare e in poesia del racconto è già presente in Wace, entro il XII secolo: cfr. Le Saux, *A companion to Wace*, pp. 51-78.

<sup>415</sup> Richiamando anche le fonti greche, come l'*encomium Neophiti* datato da Anrich al principio del Duecento: Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 42-43; anche C. Taddei, *Un miracolo di san Nicola e l'officina di Biduino*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 421-426, in particolare pp. 421-424; 426, n. 18.

del secondo racconto dell'architrave lucchese, la studiosa ha rintracciato proprio all'interno del gruppo dei passionari prodotti a Lucca entro il terzo quarto del XII secolo e in particolare nel Passionario F, una plausibile fonte di prima mano<sup>416</sup>. La lettura appare particolarmente convincente per quanto riguarda il secondo architrave. Sebbene Carlotta Taddei accenni alla presenza del racconto del miracolo dell'infanzia di san Nicola all'interno del menzionato Passionario, nessuna indagine è sfortunatamente svolta sull'iconografia del rispettivo architrave firmato da Biduino e sulle possibili radici all'interno della fonte delle curiose scelte iconografiche operate dall'artista<sup>417</sup>. Certo è che se il Passionario lucchese si limitasse ad una menzione dell'episodio sintetica quanto quella contenuta nella *Legenda Aurea*, le ragioni della peculiare orchestrazione proposta da Biduino andrebbero cercate altrove.

In questo senso converrà richiamare l'attenzione sulla lettura data dell'episodio da Guido Tigler. A suo parere nel miracolo dell'infanzia di Nicola a Lucca i due inediti edifici ai lati rappresenterebbero due poli morali opposti: a sinistra una chiesa abitata da pii laici e a destra invece una chiesa infestata dai musulmani, come si può evincere, secondo il parere dello studioso, dagli uomini "che indossano turbanti, uno dei quali tiene il Corano e dalle bestie feroci", e che dovrebbe identificarsi con la basilica del santo a Myra e alluderebbe anche questa ad un clima di Crociata<sup>418</sup>. Nella lettura di Tigler poi la scelta del miracolo del bagnetto di Nicola – e il modo in cui l'artista lo presenta – avrebbero costituito per gli spettatori un richiamo esplicito alle vicende politiche che avevano coinvolto la chiesa di S. Salvatore e il menzionato conflitto per il possesso di questa tra S. Michele e S. Frediano, a significare un vero e proprio manifesto di autocefalia o meglio di indipendenza dai poteri locali<sup>419</sup>. L'interpretazione suggerita è estremamente affascinante, ma necessita di alcune precisazioni e forse di un ridimensionamento, comportando una forse troppo complessa sovrapposizione di messaggi che alludono alternativamente al panorama internazionale e ad una dinamica campanilistica. In primo luogo sembra dubbio che a sinistra siano rappresentati dei laici; in particolare l'uomo che si dirige verso la lampada potrebbe essere invece un chierico, ma non è chiaro in quale azione sia intento, forse, come già suggerito da Dorothy Glass, egli ha un libro tra le mani, ma si noti soprattutto (a favore dell'ipotesi) che la testa appare un po' schiacciata, forse a rappresentare una tonsura<sup>420</sup>. Anche l'uomo che ostenta la croce sembra avere una tonsura al di sopra dei riccioli che incorniciano la

---

<sup>416</sup> Ivi, pp. 422-424.

<sup>417</sup> Sfortunatamente non è stato possibile fino ad ora consultare personalmente il Passionario.

<sup>418</sup> Tigler, *Toscana romanica*, p. 264. Il suggerimento su un clima crociato già in: Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 37-39.

<sup>419</sup> Tigler, *Toscana romanica*, pp. 262-264.

<sup>420</sup> Glass, *Portals, Pilgrims*, p. 37.

fronte. Quanto ai musulmani sulla destra sembra ancor più difficile concordare; nessuno di loro ha in testa un turbante e forse solo quello sulla sinistra in basso ha la parte superiore della testa coperta e dell'altro si vedono distintamente le ciocche della capigliatura, questi due personaggi inquadrati all'interno degli archi acuti, sono forse piuttosto pellegrini o infermi, come sembra possibile dedurre dalla presenza del bastone<sup>421</sup>. Forse la capigliatura riccioluta dell'uomo sulla torre di destra potrebbe indicare un moro, ma senza alcun elemento schiacciante; sicuramente non possiamo affermare nulla con sicurezza riguardo alla presenza del "Corano". Le cupole di entrambi gli edifici sono poi state ricondotte in modo univoco ad un'ambientazione orientale<sup>422</sup>.

L'immagine dei due animali affrontati è piuttosto insolita; più spesso si trova il leone prevalere sul toro nella decorazione scultorea delle chiese romaniche, dove il leone "solare" è Cristo stesso o lo spirito che sovrasta il toro "terreno" ovvero i più bassi bisogni della carne o il demonio, in una reinterpretazione dell'antico motivo di origini orientali<sup>423</sup>. In questo caso però i due animali rampanti sono sullo stesso piano ed è dubbio se sia rappresentata una lotta tra il bene e il male o se entrambi abbiano una connotazione negativa (o positiva?)<sup>424</sup>.

Un'allusione al clima di lotta all'infedele è stato richiamato anche per l'architrave con la storia del salvataggio del ragazzo rapito dai pirati Saraceni/Agareni e divenuto schiavo dell'emiro. Come già notato, l'episodio venne elaborato nell'agiografia di san Nicola in un momento che coincise con il conflitto bizantino-islamico del IX secolo, rispondendo ad un sensibilità aggiornata per il tema<sup>425</sup>. Nel volgare del XII secolo questo messaggio del miracolo sarebbe quindi riattualizzato, come suggerito già da Dorothy Glass e soprattutto da Guido Tigler, in riferimento agli eventi contemporanei e al clima dello scontro con i nuovi nemici islamici nell'epoca delle Crociate<sup>426</sup>. La studiosa americana poi richiamava di questo clima una ricaduta di natura pratico-legislativa sui rapporti tra cristiani e musulmani nelle deliberazioni del Concilio Lateranense del 1179, che vietava ai cristiani di lavorare come servitori nelle case di ebrei e musulmani<sup>427</sup>. Questo stesso clima che portava con sé il "tema di scottante attualità" dei prigionieri cristiani nei territori della

---

<sup>421</sup> Da rifiutare l'identificazione dell'oggetto tra le mani del primo uomo in un "narrow scroll": Glass, *Portals, Pilgrims*, p. 38.

<sup>422</sup> Glass, *Portal, Pilgrims*, pp. 38-39; Tigler, *Toscana romanica*, p. 264.

<sup>423</sup> Si veda: W. Hartner, R. Ettinghausen, *The conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol*, in «Oriens», 31 (1964), 17, pp. 161-171.

<sup>424</sup> Si veda in particolare sulle letture ambivalenti nei Padri della Chiesa del Leone-Cristo: M.P. Ciccarese, *Animali Simbolici, II: Leone-Zanzara*, Bologna 2004, pp. 11-48. Anche il Toro per il suo legame con il sacrificio è immagine di Cristo ma può simboleggiare anche gli infedeli: ivi, pp. 285-309; cfr. anche L. Frigerio, *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte medievale*, Milano 2014, pp. 31-57; 181-187.

<sup>425</sup> Cfr. II.2.

<sup>426</sup> Glass, *Pilgrims, Portals*, p. 44.

<sup>427</sup> Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 44; p. 97, n. 39.



Terra Santa occupata è indicato anche da Guido Tigler come chiave di lettura della scelta dell'episodio<sup>428</sup>.

È chiaro che non è possibile escludere che, pur essendo disponibile una fonte di prima mano, la selezione dei due episodi e le scelte iconografiche operate possano aver evocato negli osservatori dei messaggi attuali e che anzi tali messaggi avessero una ricaduta sul culto di san Nicola. Se è in corrispondenza dell'esecuzione degli architravi che si promuove il culto del santo, la sua persistenza è testimoniata da un documento trecentesco di una donazione da parte della Camera Pubblica per "35 libbre di cera in candele agli operai di San Salvatore in Mustiolo per essere portate alla luminara del beato Nicolao confessore", "il cui altare in quella chiesa" – viene aggiunto – "è stato costruito da lungo tempo"<sup>429</sup>.

Rimane poi necessariamente aperto un ulteriore quesito riguardante i restanti architravi, ovvero su come avrebbe potuto proseguire il ciclo scultoreo e se questo fosse interamente dedicato a san Nicola. I due miracoli di Lucca, infatti, non costituiscono un insieme narrativo coerente, lasciando come scenario plausibile la continuazione del racconto agiografico dedicato al santo. Così sembra possibile immaginare un punto di partenza sul fianco laterale e un passaggio verso la facciata principale, dove a precedere il miracolo *post mortem* erano altri due miracoli operati dal santo in vita, in una direzione di lettura da sinistra a destra, forse legata a particolari processioni liturgiche già evocate da Carlotta Taddei. Va però considerato che, nel caso del ciclo scultoreo ideato da Biduino per la pieve di S. Casciano a Settimo, l'episodio di san Cassiano con due studenti è inserito dall'artista in un architrave a fregio continuo di soggetto cristologico contenente la Resurrezione di Lazzaro e l'Ingresso a Gerusalemme<sup>430</sup> ed è quindi forse non da escludere che, in modo analogo, anche nel ciclo della chiesa di S. Salvatore a Lucca fosse istituito un dialogo tra gli episodi della vita di san Nicola e eventuali soggetti neotestamentari.

---

<sup>428</sup> Tigler, *Toscana romanica*, p. 264.

<sup>429</sup> Lucca, Archivio di Stato, Camarlingo Generale, n. 14, carta non numerata, 28 gennaio 1337, trascritta in: G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Lucca 1999, p. 126, nr. 235; cfr. anche in M.T. Filieri, *Lucca*, pp. 117-118.

<sup>430</sup> Cfr. Taddei, *Un miracolo di san Nicola*, p. 420.



Fig. V.3.4.1. Lucca, S. Salvatore, facciata.



Fig. V.3.4.2. Lucca, S. Salvatore, facciata, portale laterale destro, architrave.



Fig.V.3.4.3 Lucca, S. Salvatore, fianco meridionale, portale, architrave. Biduino, Miracolo dell'infanzia di san Nicola.



Fig.V.3.4.4 Lucca, S. Salvatore, fianco meridionale, portale, architrave. Biduino, Miracolo dell'infanzia di san Nicola, particolare.



Fig. V.3.4.5. Lucca, S. Salvatore, facciata, portale destro, architrave. Bottega di Biduino, il miracolo del fanciullo Adeodato.



Fig.V.3.4.6. Lucca, S. Salvatore, facciata, portale destro, particolare dell'architrave. Bottega di Biduino, il miracolo del fanciullo Adeodato.

### V.3.5. S. Cristoforo a Barga

L'architrave scolpito del duomo di S. Cristoforo di Barga è stato considerato quale copia di minore qualità del pezzo di analogo soggetto nel fianco della chiesa di S. Salvatore a Lucca, e dunque privato, in ragione delle analogie, di attenzione individuale.

Barga, "quasi nel centro di una gran corona di monti"<sup>431</sup> nella media valle del Serchio, si trova lungo la linea stradale nota con il nome di "via del Volto Santo" che da Lucca arriva a Pontremoli, alternativa al tratto della Francigena, tenendosi lontana alla zona costiera, un tempo malarica<sup>432</sup>. Nonostante la vicinanza a Lucca, la città di Barga si trovava inclusa, almeno nel corso del Basso Medioevo, nella diocesi di Pisa<sup>433</sup>. Il duomo è situato nella parte più alta del centro abitato (fig. V.3.5.1). Attorno alla chiesa altomedievale venne edificata già costruita nel corso dell'XI secolo la cinta fortificata, i cui resti oggi visibili tutt'intorno alla rocca risalgono per la maggior parte alle ristrutturazioni del secolo XIV. Al *castrum* di Barga vennero accordati privilegi, immunità da pedaggi ed imposte, dal duca Guelfo già nel 1090<sup>434</sup>. Altri privilegi vennero elargiti "*hominum de Barga*" dall'imperatore Federico Barbarossa<sup>435</sup>. Di fatto queste tracce documentarie pongono in evidenza che, prima sotto la protezione dello Stato della Chiesa e poi dell'imperatore, i signori di Barga e della regione della Garfagnana, regione di cui la cittadina diviene capoluogo nel corso del Duecento, avevano ottenuto l'indipendenza dalla città di Lucca<sup>436</sup>.

Una chiesa dedicata ai Ss. Cristoforo e Jacopo è nota nei documenti a partire dalla fine del X secolo, rispettivamente negli anni 982 e 994, tra le sedi suffraganee alle dipendenze della pieve

---

<sup>431</sup> E. Ridolfi, *Basiliche medioevali della Provincia lucchese. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di P. Bertocchini Sabatini, Cinisello Balsamo 2003, p. 208.

<sup>432</sup> Cfr. A. Guidigi, *Il cammino del Volto Santo di Lucca, Le strade e gli ospedali per pellegrini nella valle*, Castelnuovo di Garfagnana 2013.

<sup>433</sup> Si veda la mappa relativa in: *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Tuscia I: La decima degli anni 1274-1280*, a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1932; *Tuscia II: La decima degli anni 1295-1304*, a cura di P. Giusti e P. Guidi, Città del Vaticano 1942.

<sup>434</sup> A. Falce, *Documenti inediti dei duchi e marchesi di Tuscia (Sec. VII-XII)*, in «Archivio Storico Italiano» 86 (1928), pp. 213-274, in particolare p. 222.

<sup>435</sup> Menzione in una lunga lista di centri beneficiari: diploma del 5 maggio 1185, in *Die Urkunden Friedrichs I. 1181-1190, Monumenta Germaniae Historica. Diplomata regnum et imperatorum Germaniae*, bearbeitet von H. Appelt, Hannover 1990, doc. 899, pp. 152-153. Un altro diploma riguardante specificamente i privilegi della città, menziona i favori già concessi da Matilde di Canossa: 5 luglio 1185, in *Die Urkunden Friedrichs I*, doc. 909, pp. 169-170.

<sup>436</sup> cfr. G. Tigler, «Carfagnana bonum tibi papa cito patronum» *committenza e politica nella lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi*, a cura di M. Siedel, R. Silva, Venezia 2001, pp. 109-140, in particolare p. 109; Id., *Toscana romanica*, p. 268. Ancora nel 1376 la città di Barga è menzionata nella Bolla d'Oro di Carlo IV tra i *castra* fedeli all'imperatore: P. Magri, *Il territorio di Barga*, Albenga 1881, p. 62.

di Loppia, poco distante più a valle verso sud<sup>437</sup>. A seguito della distruzione del castello di Loppia e all'abbandono del luogo, forse dovuto alle guerre già al principio del Trecento, la chiesa dei Ss. Cristoforo e Jacopo di Barga ereditò la dignità di pieve<sup>438</sup>.

L'edificio si presenta non solo come il frutto di una serie di interventi che, a partire dal principio del XII secolo, si sono susseguiti inglobando e riutilizzando parti esistenti modificando in corso d'opera il progetto iniziale, ma soprattutto di vero e proprio ripristino realizzato da Luigi Pera, autore pure della prima (e unica) monografia scientifica sull'edificio, dopo il terremoto del 1920: un intervento che rende la lettura della stratigrafia del monumento come oggi si presenta non sempre chiara e nel complesso poco affidabile (fig. V.3.5.2)<sup>439</sup>.

---

<sup>437</sup> Ludovico Antonio Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, riportava la notizia di una pergamena con data 913 dell'Archivio Arcivescovile di Lucca dove si menziona una chiesa battesimale dedicata a San Giovanni Battista *in loco Barga* da cui Ottaviano Targioni Tozzetti (*Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa*, vol. V, Firenze 1768-1779, p. 340) deduceva che il duomo fosse anticamente dedicato al Battista, identificazione già rifiutata in: Ridolfi, *Basiliche medioevali*, p. 208.

La menzione di due documenti datati rispettivamente al 982 e 994 in: P. Magri, *Il territorio di Barga*, pp. 83; Id., *Il Duomo di Barga*, s.l. 1887, p. 4.

<sup>438</sup> Da notare però che Loppia continuò ad avere il suo fonte battesimale nel 1390, ovvero anche una volta che Barga era riuscita ad ottenerlo dalla Santa Sede nel 1256: cfr. Tigler, *Toscana romanica*, p. 269. Il trasferimento della dignità di pieve è testimoniato nella visita pastorale del 1467 "nunc translata ad castellum Bargie in ecclesia S. Christofori de Barga": G. Concioni, *Chiese, clero e cura d'anime in diocesi di Lucca nella visita pastorale del domenicano Matteo da Pontremoli (1465-1467)*, Lucca 2012, I, pp. 130, 196.

<sup>439</sup>L. Pera, *Il Duomo di Barga e i suoi ampliamenti*, Pisa 1938. La documentazione sui lavori di restauro degli anni 1927-1939 si conserva presso l'Archivio della Soprintendenza di Pisa: cfr. Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», p. 128. Copia della relazione dei restauri è anche conservata presso l'Archivio centrale dello Stato: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II (1929-1933), 6. Monumenti, fasc. s.n. *Barga. Duomo di S. Cristoforo*. I lavori di ripristino vennero eseguiti con il contributo del Ministero dei Lavori Pubblici. Si riporta un breve elenco delle operazioni come riassunto nella comunicazione del 24 gennaio 1939, a conclusione dei lavori.

“1. Rafforzamento delle fondazioni della facciata con sottofondazioni a contrafforte

2. Consolidamento del campanile con creazione di un'ossatura interna in cemento armato indipendente dalla muratura del campanile, riposante su propria fondazione e alla quale, venne collegato il castello delle campane.

3. Restauro della parte terminale del campanile e ripristino della merlatura

4. Riconsolidamento di un buon tratto delle pareti del tempio, lesionate e fortemente strapiombate, eseguito smontando il paramento interno ed esterno e ricostruendo le pareti stesse con gli stessi pietrami, ma con ossatura interna in cemento armato.

5. Restauro di altri tratti delle pareti delle navi laterali del tempio, eseguito demolendo alcune sovrastrutture ad esso addossate, ripristinando i pietrami mancanti e liberando le finestre originali.

6. Restauro della copertura fatiscante che venne completamente rinnovata, dopo che al posare delle capriate venne stesa sulla muratura un cordolo di cemento armato nascosto da fodere in pietra.

7. Riconsolidamento degli archi trasversali

8. Riconsolidamento del muro di facciata ottenuto con la smontatura e accurata ricomposizione di tutti i pietrami interni ed esterni, ma previo rinforzo interno con cordoli in cemento armato. Nella demolizione e ricomposizione del rivestimento esterno di tale muro, eseguito dopo accurata documentazione di rilievo e fotografico, venne posta la massima cura perché il prospetto, pure correggendo le lesioni gravissime che

Nella fase più antica, non oltre il primo trentennio del XII secolo, la chiesa era un piccolo edificio basilicale a navata unica con orientamento nord-sud<sup>440</sup>. Resti di questa fase sono ancora riconoscibili nella parte della muratura sull'odierno lato sud, dove insisteva invece la facciata della prima struttura (fig. V.3.5.3)<sup>441</sup>. In breve tempo questa venne significativamente ingrandita e allungata e divenne una basilica a tre navate orientata<sup>442</sup>. La discontinuità dell'apparecchiatura muraria mostra che in un momento ancora successivo vennero innalzate le navate laterali; il tutto dovette avvenire in un breve lasso temporale e forse la fabbrica doveva essere già completa intorno alla metà del secolo, quando venne elevato il campanile<sup>443</sup>. Sia i portali in facciata che quello laterale risalgono entrambi alla fine del secolo XII, per la conoscenza che la loro struttura denunciano dell'attività di Biduino e della sua bottega a Decimio e a Lucca<sup>444</sup>.

---

vi si vedevano, ritornasse perfettamente alle forme primitive con i filari di pietrame e i singoli pietrami, che erano stati accuratamente numerati, al posto che avevano in origine e conservando anche alcune anomalie di deformazione che non dipendevano dalle lesioni.

9. Restauro delle polifore e del paramento del campanile.

10. Stonacatura e ripristino dei pietrami all'interno.

11. Ripristino del pavimento nel materiale originale (marmo rosso) secondo la traccia fornita da alcuni resti di quello antico ritrovati in vari punti della chiesa. Sistemazione generale della chiesa comprendendo il restauro dei vecchi altari, la creazione di nuovi, la chiusura delle finestre con vetrate, il restauro dell'antica suppellettile (pulpito e chiusura presbiteriale).” Si accenna poi ad alcune difficoltà insorte tra il direttore dell'Opera del Duomo, Comm. Morando Stefani e la Soprintendenza per quanto riguardava la sistemazione e il disegno dell'altare maggiore, nella collocazione dell'acquasantiera w in altri, ma si ritiene che si sarebbe trovato un accordo anche a questo proposito. Nel 1920 una breve nota informa che il pergamino del duomo, a seguito delle lesioni provocate dalla caduta di una chiave di volta di un arco nella navata destra sopra al pergamino stesso, era già stato smontato e si trovava presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per il restauro. I danni del terremoto del 1919 furono il realtà solo il pretesto per portare a conclusione la volontà di cancellare le superfazioni moderne dell'antica basilica medievale, come testimoniano i preventivi di spesa di restauro già stilato nel 1912. I lavori prima del terremoto presero avvio a partire dalla distruzione del tabernacolo dove era inserita la statua lignea di san Cristoforo. Se non bastasse la già menzionata operazione di smontaggio e rimontaggio della facciata, nel preventivo dei lavori del dicembre 1921 diverse voci di spesa appaiono di un certo interesse sotto la prospettiva della storia del restauro. Di quante delle numerose voci che iniziano con “distruzione e ricostruzione” possiamo essere sicuri che la distruzione fosse dovuta a motivi statici, considerando che parallelamente si rifacevano in stile le decorazioni delle volte?: ACS. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I (1908-1924), b. 202, fasc. s.n. *Barga. Duomo*.

<sup>440</sup> Datazione suggerita sulla base del parato murario in pietra squadrata regolare che trova confronti nell'architettura di questo inizio del secolo a Lucca e nella provincia, ad esempio di S. Alessandro di Lucca, Scheto, Valdottavo e Decimo: Tigler, *Toscana romanica*, p. 269. Una tradizione forse non del tutto peregrina, vuole che il nuovo orientamento della chiesa abbia una relazione con la posizione del Monte Forato, che si trova così a fronteggiare la basilica.

<sup>441</sup> Pera, *Il duomo di Barga*, pp. 14-15; Tigler, *Toscana romanica*, p. 269.

<sup>442</sup> L'abside di questa seconda fase è stata rintracciata al di sotto dell'area presbiteriale della chiesa attuale: cfr. Pera, *Il duomo di Barga*, fig. 4; Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», p. 128; fig. 21.

<sup>443</sup> Datazione suggerita dall'analisi della scultura figurata in funzione architettonica delle mensole dell'esterno attribuite da Guido Tigler alla maestranza di Raito.

<sup>444</sup> Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», pp. 118-119.

Alla metà del secolo XIII infine si demolirono due lati l'ultima campata e si costruì un nuovo coro a sala<sup>445</sup>; risale a quest'epoca il decoro scultoreo interno del duomo: il fonte battesimale esagonale<sup>446</sup>, l'acquasantiera con ampia vasca e quattro testine sul bordo, la recinzione presbiteriale bicroma e il pergamo figurato attribuito a Guido Bigarelli, che non ha smesso di attirare l'attenzione della critica (fig.V.3.5.4)<sup>447</sup>. A questa data sembra potersi pure ricondurre l'affascinante scultura lignea del santo patrono Cristoforo (fig.V.3.5.5)<sup>448</sup>.

Il portale maggiore in facciata (fig. V.3.5.6) è inquadrato da due semicolonne con capitelli corinzi sormontati da due leoni che atterrano un uomo ed è sormontato da una lunetta a blocchi squadrati di pietra locale, incorniciata entro un arco con bassorilievo scolpito con foglie ripiegate a *crochets*, mentre nei peducci sono rispettivamente una testa di uomo e di asino a sinistra, un drago a destra. Più in basso è un architrave in marmo bianco decorato con un tralcio di vite, con figure umane miniaturizzate che sembrano srotolarlo da un lato e dall'altro (fig. V.3.5.7). Il bassorilievo è realizzato con un raffinato sottosquadro e decorato da fori realizzati con il trapano. Ai due lati della porta due leoni atterrano un uomo a coronamento di una colonnina. Sulla destra del portale è incisa un'iscrizione (fig.V.3.5.8), una ripetizione di sette simboli su tre righe, che trova confronti con altre chiese del territorio ed è stata interpretata come un'invocazione alla Trinità e all'arcangelo Michele<sup>449</sup>.

Il fianco settentrionale ospita un secondo portale, realizzato in tre diversi materiali lapidei (fig. V.3.5.9-10). La porta è sormontata da un arco di pietra arenaria grigia decorato a bassorilievo con racemi vegetali. L'arco inquadra una lunetta analoga a quella del portale maggiore in pietra calcarea locale. Di arenaria sono inoltre: l'unico leone rimasto dell'originaria coppia a coronamento delle due colonnine ai lati della porta; l'architrave sul registro superiore decorato a

---

<sup>445</sup> Sulla derivazione della nuova forma architettonica dal nuovo statuto assunto dalla chiesa e l'istituzione di una canonica o piuttosto della ricomposizione dello spazio a seguito dei nuovi pregiati arredi si veda: Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», p. 128.

<sup>446</sup> Sul fonte è la data 1256, si veda sopra; cfr. Tigler, *Toscana romanica*, pp. 269-270.

<sup>447</sup> Sul pergamo si vedano: R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 56), pp. 249-252; Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», in particolare pp. 128-131; P. Iacobone, *Verbum caro factum est: il pulpito del duomo di Barga*, in «FMR», 27 (2008), pp. 1-26; V. Ascani, *Scultori toscano-ticinesi a Diecimo e a Barga nel Duecento*, in *Arte nella Valle del Serchio tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, Lucca 2018, pp. 81-106; A. Corio, *Un documento e nuove linee di ricerca per Guido Bigarelli*, in «Rivista d'Arte», 8 (2018), pp. 71-83. Sul pergamo rimando anche agli studi in corso del collega e caro amico Francesco Bottero.

<sup>448</sup> Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», p. 128; Id, *Toscana romanica*, p. 270.

<sup>449</sup> Iscrizioni analoghe si trovano a Pisa nel parato murario esterno di S. Frediano e del Battistero. Un'altra epigrafe già in facciata dei SS. Cosma e Damiano sempre a Pisa: M. Guarducci, *La misteriosa iscrizione medievale di Pisa, Barga e Lucca*, in *Scritti scelti sulla religione greca e romana e sul cristianesimo*, Leiden 1983, pp. 281-293. Si noti la coincidenza dell'orbita pisana in quanto evidenziato sulla diocesi di appartenenza.



bassorilievo, del quale non si intravedono che le tracce consuete di figure di animali e di un coronamento a tralci vegetali; infine due riquadri con le figure di due soldati con scudi appuntiti e spada (fig.V.3.5.11). Sullo scudo di uno dei due soldati era possibile anche leggere le lettere di un'iscrizione ("BOPA[...]CCD")<sup>450</sup> della quale Luigi Pera tentava una lettura integrativa con la data 1200: "B(argae) OPA(e) [M]CC D(icavit)"<sup>451</sup>, lettura problematica sulla quale la critica successiva non si è espressa. I due guardiani armati inquadrano un architrave in marmo bianco che ospita, come il suo "fratello maggiore" del S. Salvatore di Lucca, il miracolo del salvataggio del figlio di Getrone<sup>452</sup>.

Come il suo modello, l'architrave marmoreo di Barga presenta il miracolo nicolaiano in tre momenti che si susseguono senza soluzione di continuità (fig. V.3.5.12). Sotto il profilo iconografico, alcune variazioni di ordine minore si possono riscontrare nelle direzioni seguite dagli sguardi dei personaggi, nella gestualità e nella riduzione degli elementi di contesto più o meno superflui. Così la narrazione ha inizio con l'emiro seduto compostamente, o meglio rigidamente, su un trono senza schienale costituito un doppio ordine di archi, mentre manca il torrione sullo sfondo che abbiamo trovato nell'architrave lucchese. Egli indossa una corona e non si rivolge né al fanciullo né ai suoi commensali ma guarda in un punto indefinito verso lo spettatore, appoggiando in posa pensierosa il mento sul pugno che tiene stretta la barba appuntita. Alla tavola lo affianca subito a destra la moglie con un diadema sul velo, seguita da due uomini e da un'altra donna. Mentre la prima si volta verso l'emiro, gli altri tre dirigono gli sguardi un po' confusamente da una parte e dall'altra, di fatto annullando la trama narrativa. La mensa dell'emiro è apparecchiata con alcuni piatti rotondi e delle scodelle; l'andamento tripartito delle bordo della tovaglia, anche per l'assenza dello spigolo orizzontale sul lato anteriore del tavolo, dà adito da un'immagine ambigua e sembra quasi che la tovaglia continui le vesti dei personaggi seduti. Sulla destra si avvicina verso la mensa, il fanciullo Adeodato: tozzo e curvo reca un recipiente sferico a doppia valva, sostenuto con entrambe le mani, una in basso e una sulla sommità, dove la figura all'estremità del tavolo sembra appoggiare a sua volta la mano. Alle sue spalle è san Nicola, frontale, che con il gomito destro piegato in alto afferra il ragazzo per i capelli in un gesto impossibile del polso piegato perpendicolarmente al braccio. Il resto del corpo indica già la direzione della fuga: il braccio sinistro e il grosso piede del santo sono rivolti verso destra. Egli

---

<sup>450</sup> Letta alternativamente come "BORAIACEM" e interpretata come il soprannome di un cavaliere: Ridolfi, *Basiliche della provincia*, p. 213.

<sup>451</sup> Pera, *Il Duomo di Barga*, p. 28.

<sup>452</sup> Sui materiali si veda: M. Moretti, *L'intervento di restauro*, in *La leggenda di Adeodato e san Nicola nel portale del duomo di Barga. Il restauro*, Barga 2003.

veste un pallio che il movimento accorcia fino a farne una mantellina, numerose pieghe si dispongono su di esso e sulla tunica senza riferimenti all'abbigliamento vescovile. Il volto di san Nicola è di un uomo maturo, ma non anziano con corti capelli e barba, simile a quello dell'architrave di Lucca, sebbene qui non sia presente l'aureola.

Nessun elemento separa il momento in cui il santo arriva a trarre in salvo il ragazzo dal seguito della vicenda; alle spalle del primo Nicola, infatti, c'è subito il secondo, rivolto di profilo verso destra: con il braccio tiene ancora il fanciullo per i capelli, costringendolo a piegarsi all'indietro mentre questi, con la coppa ancora in mano, è già raggiunto dalla madre che avvicina la guancia al volto del figlio lo aiuta a sostenere il recipiente rotondo. Dietro la donna, sullo sfondo, sono due campane, appese a un traliccio ligneo più che un campanile o un'analogia struttura architettonica. Segue poi la tavola del banchetto della festa del santo. La rappresentazione è in realtà piuttosto incongrua; sebbene due dei personaggi all'estremità destra si rivolgano in direzione del miracolo, sembra che non ci sia una vera e propria comunicazione tra le due parti dell'episodio. Anche in questo caso, come a Lucca, si avvicina un giovane alla mensa a portare un recipiente. Il dato che però denuncia un'incomprensione del racconto è certamente l'uomo che dà le spalle al gruppo di san Nicola con Adeodato e la madre, il quale indossa una corona: di nuovo un sovrano, quindi, di cui però nessuna menzione è fatta nelle fonti scritte<sup>453</sup>. Anche in questo caso Enrico Ridolfi aveva frainteso il soggetto iconografico, riconoscendovi, come nel caso precedente, la rappresentazione di un convito rituale di carattere simbolico<sup>454</sup>.

---

<sup>453</sup> La ripetizione era segnalata già da Giovanni Targioni Tozzetti il quale notava con qualche confusione: "il più curioso è che questo rozzo banchetto regio, è ripetuto intieramente nella medesima pietra con ordine inverso sicché nella replica il re non sta nella punta destra della tavola, ma nella sinistra" e aggiungeva forse un'intuizione sulla tecnica oltre ad un giudizio non proprio velato sul risultato: "Ciò fa vedere quanto erano ignoranti gli scultori di quei miserabili tempi; che giurerei che quel ridicolo scarpellino fece il disegno di questo convito con la brace sur un foglio raddoppiato, lo traforò, dipoi aprendo il foglio, spolverò sulla pietra e così gli vennero fatti due conviti compagni, e gli dovette parere che fossero una meraviglia": G. Targioni Tozzetti, *Relazioni di alcuni viaggi*, p. 342.

<sup>454</sup> Ridolfi, *Basiliche medioevali della provincia*, p.213. Una lunga, dettagliata e fantasiosa descrizione di carattere iconologico si conserva in due fogli allegati alla redazione manoscritta del testo di Ridolfi (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 3675, II, Duomo di Barga), trascritto in: Ridolfi, *Basiliche medioevali*, pp. 217-218, n. 16: "Rappresenta il doppio convito dei vivi e dei morti nella fede di Cristo, quello de' vivi a destra l'altro a sinistra simbolo molto accetto ai primitivi cristiani e rappresenta la chiesa significando nelle Sante Agape, Chionia e Irene come i loro nomi in greco significando la mutua carità che deve distinguere sempre i cristiani, il candore e la pace che godono in Cristo [...]. È questa tradizione tanto omogenea al secolo che a Lucca si scolpisce un simile convito quasi colla stessa composizione anche nei particolari. Al convito di sinistra il signore sta al capo sinistro della tavola accarezzandosi la barba, e l'altra mano osa sul ginocchio; ha la corona in capo, una veste succinta fino al ginocchio, nella cintola tiene un coltello; simile agli altri convitati nelle vesti e nel modo di tener barba e capelli (intonsi) siede su un sedione e tiene i piedi su di uno sgabello ad archi tondi e pilastri. Nel mezzo dei convitati è assisa Irene matrona portante i capelli fluenti anche dinanzi, sotto doppia copertura formata dinanzi al petto e con largo manto come la chionia che vedesi di profilo nel convito a destra e tiene però i capelli legati, e siede sola qual Vergine modesta. Sul

Per quanto riguarda l'originaria posizione dell'architrave, Guido Tigler indicava che la posizione odierna è frutto del ripristino curato da Luigi Pera<sup>455</sup>. Nella documentazione relativa agli interventi di restauro realizzati tra il 1912 e il 1939 conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato e già menzionata, non vi è però nessuna traccia riguardante la collocazione o ricollocazione dell'architrave scolpito. Alla fine del Settecento Giovanni Targioni Tozzetti lo descriveva "sopra d'una porta del fianco verso tramontana, la quale anticamente serviva solo per le donne"<sup>456</sup>. In seguito, nel momento in cui Enrico Ridolfi lo descrisse, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, l'architrave era stato spostato nel sepolcreto al lato della chiesa, per preservarne l'integrità, dato che ormai quell'ingresso era caduto in disuso<sup>457</sup>. Lo ritroviamo poi nel 1938, a restauri conclusi,

---

canto della tavola ad fulena lectorum secondo l'uso degli antichi romani [...] una grande tovaglia che scende a terra è riccamente drappeggiata sulla tavola. Sopra la tavola non vi sono che pani e certe scodelle fonde dinanzi a ciascuno de' convitati e quella specie d'insuppiera già dell'epoca delle invasioni barbariche (concha enea) che è fatta come un uovo di cui un terzo del guscio serve di coperchio al resto. Una ne porta un servo uguale, e nella stessa movenza a questa come nell'altra tavola, e che ha le stesse vesti come gli altri uomini meno il mantello e la mantellina, e invece del coltello ha un pezzo di cuoio attaccato a un angolo con un altro e con certe fessure d'alto al basso a uso d'infilarvi trinciati e coltelli. Gli è sopra un uomo in piedi e giunge le mani sul di lui capo, e due altri vanno verso il convito in veste talare tutti (non so se sieno santi) come pure un terzo servo colla solita insuppiera che da una matrona gli cinge con le braccia; ed è Agape che in vita e in morte mostrasi sempre fra i cristiani la Carità [...] o sieno servi o signori, nel lavorare e nel godere. Nel convito a destra che è dei vivi il Signore benedice alla maniera greca i convitati [...]; siede su di una sedia a braccioli d'un solo arco per parte fra gambe a colonnine tornite, il che alluderebbe all'introdursi se non al divenir frequente dell'uso di tornire la mobilia, che distingue questo convito, non meno del cessar di quella varietà di coltelli che era nell'altro ove alcuni sono a foglia lunga e sottile e a punta (scalpra) e alcuno curvo indietro, mentre qui son tutti a due punte, quella dinanzi più ampia e adunca che quella dietro. E sui piatti e scodelle nella tavola de' morti non è imbandito che il pane (Cristo) mentre al convito de' vivi non semplicemente Eucaristico è imbandita ancora una specie di torta. Hanno barba intera tutti i personaggi salvo i servi che l'hanno rasa. Gli uni e gli altri mostrano che l'ideale della perfezione è la massima forza materiale e a quei tempi più che mai, tratto caratteristico secondo i critici moderni dell'arte incipiente. Fra l'Agape e il Signore benedicente è un trapezio da cui pendono due campane di forma quasi emisferica, e che dimostrano massime per la loro identità con quelle del bassorilievo di Santa Giustina che i campanili non sono per anche usati, anzi non ben conosciute le campane e che (se si potesse stare a tali figure) neppure hanno visibilmente il batacchio. Dovevan essere questi tempi della prima loro diffusione: alla quale infatti mancava per lo innanzi il modo e per quanto argento avessero dovettero esser sempre in bronzo. E più argento dovevano avere allora per l'origine dell'arte di fondere il bronzo da campane, cioè con argento, lusso bizantino, che ne precedente secolo XI aveva fatto scuola in Italia per opera di Desiderio Abate di Montecassino e degli Amalfitani; poi e più largamente de' Pisani che fin al secolo XIV ebbero se non la sola più grande tradizione dell'arte di fonder campane a quel tempo in Italia. Ne è meraviglia che siensi poste a un'Agape simbolo anco dell'Eucarestia, ove si pensa calla preghiera che serviva per inaugurare e consacrare una campana "ut ante sonitum eius invetetur ad fidem populus christianus" e "ut divine gratiae sumat effectus". Interpretazione ripresa anche in seguito: "importantissimo l'architrave di marmo del XI secolo che un di stava sopra una porta del fianco esterno verso tramontana, lavorato a basso rilievo rappresentante due agapi, in cui si scorgono due piccole campane che invitano alla gran Cena Eucaristica": Sac. Alfredo della Pace, *Il Duomo e le terre robbiane di Barga*, Barga 1927, p. 16.

<sup>455</sup> Tigler, «Carfagnana bonum tibi [...]», p. 128.

<sup>456</sup> Targioni Tozzetti, *Relazione di alcuni viaggi*, p. 341.

<sup>457</sup> Ridolfi, *Basiliche della provincia*, p. 213.

nella descrizione di Luigi Pera, nuovamente sul portale del fianco nord, da dove non è più stato rimosso<sup>458</sup>.

A sostegno dell'ipotesi di una diversa posizione originaria del pezzo gli studiosi hanno sottolineato la sua sproporzione rispetto al portale entro cui è inserito, nonché la presunta disarmonia dei materiali. Quest'ultimo elemento, tuttavia, non mi sembra determinante, potendosi spiegare la scelta all'interno di quel gusto per la policromia così diffuso nell'architettura romanica toscana e ben testimoniato anche a Lucca e nei suoi dintorni verso la fine del XII secolo. Va notato inoltre che le due figurette di cavalieri in pietra scura che affiancano l'architrave nella sua posizione odierna sono, sotto il profilo stilistico, del tutto sovrapponibili a quelle scolpite nel marmo (fig. V.3.5.11), analogamente a quanto è già stato evidenziato in merito al decoro con girali abitati.

A proposito della collocazione originale dell'architrave in facciata, la critica non si è interrogata sull'eventualità che il miracolo nicolaiano fosse inserito di un programma iconografico più esteso come quello previsto per il S. Salvatore a Lucca. La sovrapponibilità dell'architrave di Barga con quello di Lucca ha spinto a considerarlo un'opera della stessa bottega di Biduino, sebbene numerosi siano gli elementi di semplificazione e diverse le incomprendimenti dei dettagli del racconto. Accogliendo poi, anche parzialmente, la suggestiva lettura del programma iconografico di Lucca formulata da Guido Tigler in relazione alla scelta del miracolo del bagno del neonato Nicola quasi alla stregua di un manifesto politico, una copia pedissequa del ciclo nella vicina Barga sarebbe risultata svuotata di significato. D'altro canto il clima crociato invocato per l'episodio del salvataggio del fanciullo rapito sembrerebbe quasi trovare nelle due figurette militari ai lati dell'architrave una conferma per immagini. Quanto brevemente indicato sulla posizione di Barga nel contesto culturale delle vie di pellegrinaggio toscane, nonché la stessa dedicazione a san Cristoforo potrebbero giustificare la scelta di un miracolo di san Nicola che attualizza il tema dello scontro tra il mondo cristiano e gli infedeli.

---

<sup>458</sup> Pera, *S. Cristoforo a Barga*, pp. 26-29.



Fig. V.3.5.1. Barga, veduta della città.

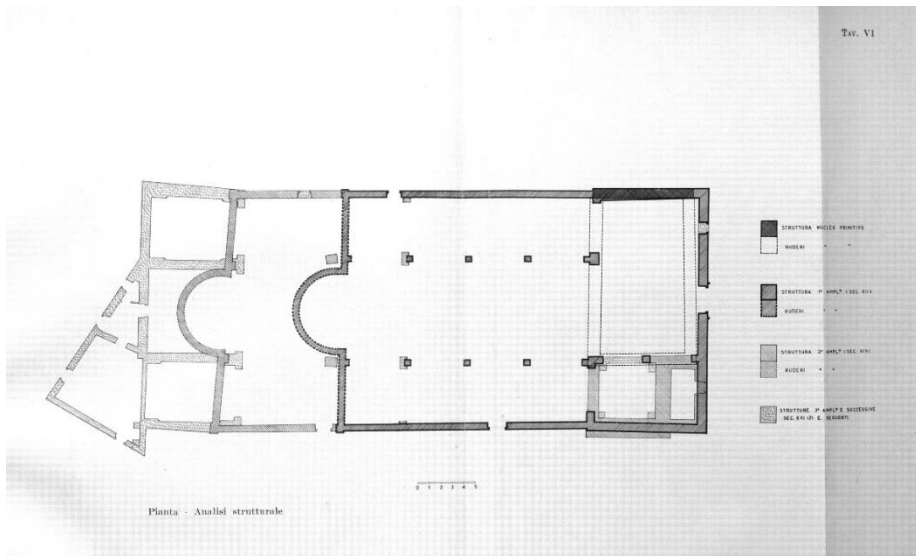


Fig. V.3.5.2. Pianta di S. Cristoforo a Barga (Pera 1938).



Fig. V.3.5.3. Barga S. Cristoforo, veduta della facciata e del lato sud.



Fig. V.3.5.4. Barga, S. Cristoforo, Guido Bigarelli (attr. a), pergamo.



Fig. V.3.5.5. Barga, S. Cristoforo, abside, statua di san Cristoforo.

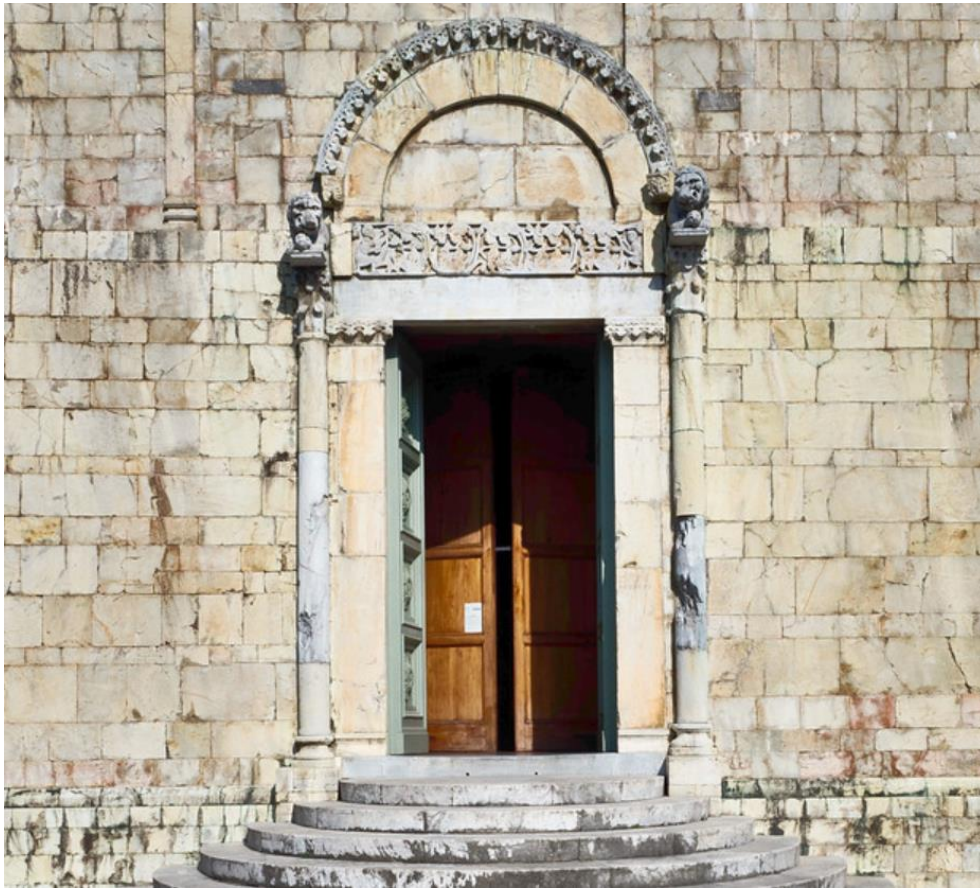


Fig.V.3.5.6. Barga, S. Cristoforo, portale di facciata.



Fig. V.3.5.7. Barga, S. Cristoforo, portale di facciata, particolare.



Fig. V.3.5.8. Barga, S. Cristoforo, portale di facciata, particolare dell'iscrizione.



Fig.V.3.5.9. Barga, S. Cristoforo, lato nord, portale.

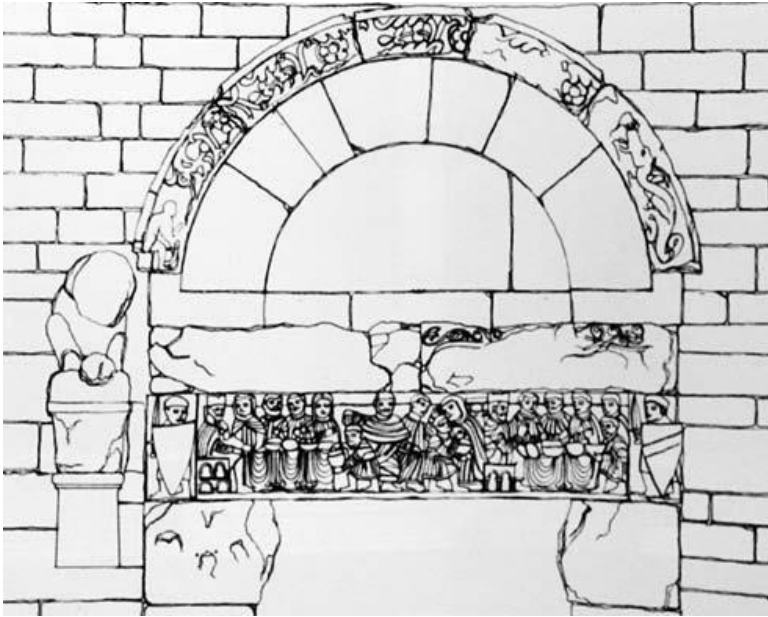


Fig. V.3.5.10. Restituzione grafica del portale nord del duomo di Barga (Moretti 2003).

Fig.V.3.5.11. Barga, S. Cristoforo, lato nord, portale, particolare del guerriero con scudo.



Fig. V.3.5.12. Barga, S. Cristoforo, lato nord, portale, particolare dell'architrave.



### V.3.6. SS. Annunziata di Minuta (Campania)

Tra i luoghi più affascinanti della Costa d'Amalfi, per la panoramica sulla città di Ravello e sulla costa, arroccata sul versante meridionale dei Monti Lattari, è la città di Scala<sup>459</sup>. L'origine del centro abitato risale forse già al IV secolo d.C., mentre un castello doveva esistere sicuramente nel X secolo. Nel corso dell'XI secolo diverse contrade dall'iniziale vocazione rurale si organizzarono intorno alla *Civitas Scalensium*: tra queste sono i casali di Pontone, Campidoglio, Piscopio, Campoleone, Santa Caterina e Minuta. Tra XI e XII secolo il coinvolgimento nella rete commerciale amalfitana aveva permesso un benessere crescente e, forse tradizionalmente indicato dalla critica, crescenti ambizioni dei suoi abitanti. Nel 1126 gli scalesi sono esplicitamente menzionati nella firma di un trattato con i Pisani accanto ai mercanti di Atrani e di Ravello<sup>460</sup>. Sebbene rimanga una questione aperta e non sia escluso che l'elevazione della città a sede episcopale risalga già al X secolo, è plausibile che l'evento sia da considerarsi una conseguenza dell'ascesa economica avvenuta nel corso dell'XI secolo<sup>461</sup>.

Tra gli edifici più antichi di Scala e delle contrade nelle sue vicinanze è proprio la chiesa la SS. Annunziata a Minuta, o Minuta, il suo più piccolo borgo (fig. V.3.6.1)<sup>462</sup>. Non sono conservate tracce documentarie del momento della fondazione della chiesa e neppure fonti indirette di età moderna. È possibile però suggerire una datazione dell'edificio entro nel terzo quarto dell'XI secolo per la chiara ispirazione cassinese del suo impianto: una basilica a tre navate con tre absidi semicircolari e senza transetto, preceduta da un portico e affiancata da un campanile<sup>463</sup>.

---

<sup>459</sup>Per un quadro della ricchezza dell'interesse della letteratura erudita a partire già dal XVI secolo: G. Sangermano, *La storiografia*, in *Scala nel Medioevo*, Atti del Convegno di Studi (Scala, 27-28 ottobre 1995), a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 1996, pp. 19-32. Si veda anche: M. Camera, *Istoria della città e della Costiera di Amalfi*, Amalfi 1836 (rist. a cura di A. Milione, Salerno 2020).

<sup>460</sup> Sangermano, *La storiografia*, pp. 24-25. La leggenda vuole che Roberto il Guiscardo avendo attaccato per prime le due città di Ravello e Scala avesse trovato una strenua difesa, in particolare da parte della prima e che avesse risolto una rappresaglia contro la seconda.

<sup>461</sup> P.F. Kehr, *Italia pontificia sive Repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus*, VIII: *Regnum Normannorum – Campania*, Berolini 1935, pp. 395-396. Sulla questione critica: E. Cuozzo, *Alle origini della diocesi di Scala*, in *Scala nel Medioevo*, pp. 77-84; G. Gargano, *I primi tempi della "Civitas Scalensium" e la formazione del patriziato*, in *ivi*, pp. 91-122.

<sup>462</sup> Secondo la testimonianza di Matteo Camera era legato proprio alla chiesa dell'Annunziata di Minuta, la più antica delle contrade di Scala, il primitivo episcopato alla fine del X secolo: M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e del ducato di Amalfi*, II, Salerno 1881, p. 255; anche Id., *Istoria della città e costiera di Amalfi: in due parti divisa*, Napoli 1836, p. 305.

<sup>463</sup> Schiavo, *Monumenti della Costa*, p. 139; Venditti, *Scala e i suoi borghi*, I, pp. 128-140; Id., *Le chiese scalesi da Minuta a S. Caterina*, pp. 214-226, in particolare p. 214; anche Id., *Architettura bizantina in Italia meridionale*, II, p. 625. Il modello cassinese viene accolto anche nel Duomo di Ravello, di incerta data di fondazione; si veda C. Guglielmi Falda, *Il duomo di Ravello*, Cinisello Balsamo 1974, pp. 8-12; da ultimo anche: X. Barral i Altet, *Il duomo di Ravello e l'abbazia di Montecassino: riflessioni sull'architettura*, in *l'Apogeo di Ravello nel Mediterraneo: cultura e patronato artistico di una élite medievale*, atti del convegno

Questo riferimento era già riconosciuto dai primi osservatori tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento<sup>464</sup>, a fronte delle notevoli alterazioni delle forme originarie<sup>465</sup>. Forse di ispirazione cassinese è anche l'attenzione riservata alla selezione di pregiati marmi antichi ed il loro reimpiego, dalle colonne, ai capitelli, alla decorazione in funzione architettonica degli ingressi<sup>466</sup>. Nel 1847 avvennero alcuni lavori all'interno della chiesa testimoniati dalla polemica descrizione di Matteo Camera, mentre più tardi l'aspetto medievale della chiesa venne recuperato dagli interventi di restauro svolti sotto la direzione di Gino Chierici nel 1931 (fig. V.3.6.2), ricordati da una targa nella controfacciata in corrispondenza della navata destra<sup>467</sup>. Dell'arredo liturgico della basilica ancora Heinrich Schultz poteva descrivere un pulpito in "terracotta o stucco" figurato, poi andato distrutto<sup>468</sup>. Sotto al presbiterio, orientata trasversalmente rispetto ad esso, è la cripta (Fig.

---

di studi (Ravello, 31 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 159-170.

<sup>464</sup> Tra i primi osservatori della chiesa: H. Schulz, *Denkmäler des Kunst des Mittelalters in Unteritaliens*, I, Dresden 1860, p. 265; Salazaro, *Studi sui monumenti*, pp. 29-31; M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e del ducato di Amalfi*, II, Salerno 1881, pp. 255-256; L. Mansi, *Illustrazione dei principali monumenti di arte e storia del versante amalfitano: coll'enumerazione delle parrocchie, confraternite e stemmi dei municipi*, Roma 1898, p. 52; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, pp. 281-283; Schiavo, *Monumenti della Costa d'Amalfi*, pp. 137-139; Venditti, *Architettura Bizantina*, II, p. 656; Id., *Scala e i suoi borghi. I: Un insediamento medioevale sui monti amalfitani*, in «Napoli Nobilissima», 2 (1962), 4, pp. 128-140; Id., *Le chiese scalesi da Minuta a S. Caterina*, in «Napoli Nobilissima», 2 (1962), 6, pp. 214-226; C. D'Amato, *Gli affreschi di S. Maria di Minuta in Scala*, in «Rivista di archeologia cristiana», 49 (1973), pp. 111-120; M. D'Onofrio, V. Pace, *La Campania* (Italia Romanica, 4), Milano 1981, pp. 330-333; Bergman, *The frescoes of the SS. Annunziata in Minuta (Amalfi)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 71-83. Più recentemente si veda: F. Crema, *La chiesa della SS. Annunziata a Minuta: traffico di spolia e committenza*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», n.s., 23-24 (2003), pp. 147-194.

<sup>465</sup> Matteo Camera ci informa che nel 1847 le colonne erano state inglobate per motivi statici all'interno di pilastri in muratura. Nella stessa occasione venne demolito il pulpito: Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 256. In un dipinto che raffigura l'interno della chiesa eseguito da Giuseppe Carelli nel 1852 (Ravello, Villa Rufolo) si possono vedere sia le colonne che il pulpito, dato che forse permette di posticipare la data degli interventi descritti da Camera, come già suggerito da Armando Schiavo. Un nuovo intervento sembra però potersi collocare entro la fine del secolo, come testimoniato da Luigi Mansi, che afferma: "la chiesa niente conserva dell'antica architettura, meno le tre grandi navi poggianti sopra dodici colonne di granito orientale": Mansi, *Illustrazione dei principali monumenti*, p. 52. Questa notazione di Mansi sembrerebbe contrastare con l'informazione di un ripristino dell'aspetto medievale dell'edificio nel corso del restauro del 1931 curato da Gino Chierici, testimoniato dalla lapide commemorativa oggi murata all'interno della chiesa, sopra la porta di ingresso di destra: cfr. Schiavo, *Monumenti della Costa*, p. 137.

<sup>466</sup> Sul materiale di reimpiego a Minuta con riferimento alle implicazioni ideologiche tra Salerno e Montecassino: Crema, *La chiesa della SS. Annunziata a Minuta*, pp. 152-158.

<sup>467</sup> Schiavo, *Monumenti della Costa*, pp. 137-138. La relativa documentazione dei restauri non è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, dove è possibile però rintracciare i momenti precedenti ai lavori, tra cui l'approvazione di una perizia del Genio Civile per 90 mila lire per il restauro della chiesa con data 1927: ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle arti, divisione II, Monumenti 1925-1940, Il divisione 1929-1933, busta 204, fascicolo s.n. Salerno, Scala Chiesa della SS. Annunziata a Minuta.

<sup>468</sup> La citazione è tratta da: Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 256; cfr. Schulz, *Denkmäler des Kunst*, p. 265. In proposito è la testimonianza del 1909 di Edward Allen il quale afferma che "In 1855 the pulpit was pulled down by the parish priest of the day, and ground to powder, to mix with lime for building purposes": E. Allen, *Ravello*, London 1909; cfr. Schiavo, *Monumenti della costa*, p. 138.

V.3.6.3). L'ambiente di forma rettangolare misura circa dieci metri in lunghezza per quattro in larghezza ed è scandito da tre campate, coperte da volte a crociera. Alla cripta si accede una rampa di scala posta a circa la metà della navata destra, che immette nella campata centrale e da un secondo ingresso dall'esterno, tutt'oggi esistente, nella campata meridionale.

L'unica delle campate ad ospitare la decorazione pittorica medievale è l'ultima, nell'estremità settentrionale<sup>469</sup>. L'opinione della critica è che in origine la decorazione si estendesse anche alle zone restanti della cripta (fig. V.3.6.4)<sup>470</sup>. Le pitture della campata nord non risultano del tutto integre a causa di alcuni danni dovuti al tempo ed altri imputabili all'intervento umano. La decorazione superstita si sviluppa in tre vele della volta a crociera e nelle pareti corrispondenti, sebbene la parete orientale risulti virtualmente distrutta a causa delle infiltrazioni.

Nella volta, ripartita da costoloni con carnosì motivi fitomorfi su fondo rosso, la decorazione è conservata solo su tre delle vele; nella vela nord, quella centrale, è la raffinata figura del Pantocrator (fig. V.3.6.5). Cristo con un ampio nimbo crucifero contornato di perle con i tre bracci della croce gemmati, indossa una tunica rossa decorata sui polsi e lungo il petto e un mantello verde; appare con entrambe le braccia aperte, una benedicente, una che sostiene il Libro chiuso<sup>471</sup>. Le due vele laterali ospitano due figure ciascuna: nelle due sezioni più vicine al Cristo i santi Giovanni Battista alla destra di Cristo, ed Evangelista, alla sua sinistra, che sostengono rispettivamente due cartigli dove si legge "(Ecce) QUI TOLLIT PECCATA MUN(DI)" e "VERBUM ERAT [...]". specularmente nelle due metà rimanenti delle vele, distinte anche da uno sfondo cromatico differenziato, sono due figure di profeti, identificati da iscrizioni: Daniele, nella vela est con il Battista, sostiene un cartiglio dove si legge "CUM VENERIT SANCTUM SAN(ctorum)" e Davide, nella vela occidentale con l'Evangelista, con il cartiglio che recita "DNS DNO MEO"<sup>472</sup>.

---

<sup>469</sup> Gli affreschi erano ridotti a questa unica sezione anche al momento della prima descrizione di Demetrio Salazaro (1871): Salazaro, *Studi sui monumenti*, pp. 30-31.

<sup>470</sup> Questa l'opinione maggiormente condivisa: D'Onofrio, Pace, *La Campania*, p. 333; Bergman, *The frescoes*, p. 71; Attiani, *La Santissima Annunziata*, p. 88.

<sup>471</sup> Bergman notava la peculiare presenza del libro chiuso, dedotta dal repertorio bizantino, oltre alla figura non a mezzo busto, ma, come sottolineato, rappresentato fino all'altezza dei fianchi, a differenza di quanto nei mosaici della Sicilia normanna: cfr. Bergman, *The frescoes*, p. 73.

<sup>472</sup> Betaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 282; Bergman, *The frescoes*, p. 72. Il significato dell'accostamento dei due Giovanni e dei due profeti Daniele e Davide non mi sembra abbia sollevato proposte interpretative circa il significato complementare all'immagine del Pantocratore nella volta. Una eco di questo accostamento, per il quale non ho rintracciato puntuali confronti, è nella divisione delle sette età del mondo di Nennio:

[Domenica] «La prima età del mondo va da Adamo a Noè». L'occhio di Adamo fu il primo a vedere la luce del sole, ovvero la gloria di Dio. La domenica è il giorno della luce.

[Lunedì] «La seconda età va da Noè ad Abramo». L'età di Noè ebbe inizio col Diluvio. Lunedì è il giorno dell'acqua.

[Martedì] «La terza età va da Abramo a David».

Le due volte laterali sono bordate verso l'interno da un'ampia fascia con motivi pseudocufici, tre su quattro bianchi su fondo rosso.

Più in basso, la decorazione prosegue nelle lunette che sormontano le pareti con tre episodi della vita della Vergine; a partire da sinistra è la Visitazione (fig. V.3.6.6), sulla parete di fondo è la Natività di Cristo (fig.V.3.6.7) e sulla parete destra si trova, ormai ridotta ad una labile traccia, l'Annunciazione (fig.V.3.6.8). L'incontro tra Elisabetta e Maria (Fig. V.3.6.6) avviene su di uno sfondo architettonico; l'abbraccio tra le donne è incorniciato da un'edicola sostenuta da due colonne tortili, coronata da un arco a tutto sesto e da una cupoletta rossa; più in basso ai lati si affacciano, da due porte speculari, due donne, entrambe hanno vesti a mezza manica. Forse si tratta di due nutrici, quella di destra ha il capo coperto da un velo bianco arrotolato di cui tiene un'estremità con la sinistra, la donna sulla sinistra invece ha l'unico braccio visibile alzato, in gesto di stupore. Particolarmente dolorosa in questo insieme è la perdita dei due volti della Vergine e di Elisabetta, poiché dallo slancio dato ai corpi, possiamo immaginare dovessero presentare una forte componente espressiva. Nonostante la perdita dei volti non c'è dubbio sulle rispettive identità; la Madre di Dio è a sinistra, la figura di destra con mantello rosso e tunica gialla è infatti rappresentata leggermente ricurva rispetto alla prima, prostrata nell'abbraccio nel riconoscimento della natura divina della maternità di Maria, come raccontato nel Vangelo di Luca (Lc, 1: 39-53)<sup>473</sup>.

---

[Mercoledì] «La quarta età va da David a Daniele».

[Giovedì] «La quinta età va da Daniele a san Giovanni Battista».

[Venerdì] «La sesta età va da san Giovanni Battista al giorno del Giudizio».

[Sabato] «Nella settima età Nostro Signore Gesù Cristo verrà per giudicare i vivi e i morti e il mondo intero mediante il fuoco». Si veda il commento in R. Graves, *The white goddess. A historical grammar of poetic myth*, New York 1948 (trad. It. Milano 1992). Seguendo questa fonte, che non dovrà considerarsi un riferimento puntuale degli affreschi, quanto una chiave di lettura per un perduto contesto intellettuale di riferimento, potremmo affermare che nella volta siano quindi rappresentate la quarta, la quinta, la sesta età, poiché l'Evangelista, autore del Libro dell'Apocalisse allude alla Seconda venuta di Cristo e infine la settima nell'immagine del Pantokrator.

<sup>473</sup> Si conoscono numerose rappresentazioni della Visitazione del periodo paleobizantino, mentre il tema sembra ridurre le sue apparizioni in epoca post-iconoclasta, ovvero a partire dal momento in cui i programmi iconografici ruotano intorno alla rappresentazione del ciclo delle Grandi Feste, tra cui la Visitazione non è inclusa. La scena continua ad apparire all'interno dei cicli miniati, ad esempio nelle *Omèlie* di Gregorio Nazianzeno di Parigi (Paris, Bibliothèque National de France, gr. 510) e in alcuni cicli pittorici cappadoci tra IX e X secolo. Alla metà del secolo XI a scena si trova rappresentata nel ciclo affrescato delle storie di Giocchino ed Anna nella S. Sofia di Kiev (cfr. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics*, pp. 48-53; O. Popova, V. Sarabyanov, *Mozaiki i freski Sviatoji Sofji Kievskoj/ Mosaics and Frescoes in Saint Sophia Cathedral in Kiev*, Moskva 2017, pp. 66-125; fig. 67, p. 89). Più numerose e significative sono le attestazioni della fine del secolo; la scena si trova infatti rappresentata nei due cicli di S. Nicola tou Kasnitzi e dei SS. Anargiri di Kastoria (cfr. S. Pelekanidis, s.v. *Kastoria*, in *Reallexikon für byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1972, coll. 1190-1224; Malmquist, *Byzantine 12th century frescos*; Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, , pp. 22-49; 50-65), suddivisa in due episodi nella chiesa di S. Giorgio a Kurbinovo in Macedonia (1191) (L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion, 6), pp. 103-109). In Italia infine troviamo la scena nella vicina chiesa principale del complesso della badia di S. Maria de Olearia a Capo d'Orso (Maiori), della fine del XII

Dell'Annunciazione sulla parete opposta rimangono le tracce di un'ala dell'angelo, la sagoma sbiadita della Vergine sulla destra e lo sfondo architettonico alle sue spalle (fig. V.3.6.8). Anche in questo caso in corrispondenza delle teste dei due personaggi l'intonaco presenta una lacuna di forma circolare.

Nella parete settentrionale, la più ampia, è la monumentale scena della Natività (fig. V.3.6.7), unita alla lavanda del Bambino, all'Annuncio ai pastori e all'adorazione della stella, in un'articolata orchestrazione di figure<sup>474</sup>. In alto, ai due lati della montagna che ospita la grotta dove Maria ha appena dato alla luce il Figlio, sono due folte schiere di angeli in adorazione della stella che si staglia sulla sommità entro un clipeo di colore rosso. Al centro, nella grotta scavata nell'irta montagna, è Maria distesa e dietro di lei giace il Bambino avvolto nelle fasce, su cui vegliano gli animali. Più in basso a sinistra è, come anticipato, l'Annuncio di un angelo ai pastori, mentre a destra sono tre donne intente a lavare il Bambino rappresentato per la seconda volta; all'estremità destra è poi la figura di san Giuseppe, colto in posa pensosa e, come consuetudine, defilato. Agli uomini si uniscono una serie di animali, comparse a commento della scena sacra: un cane che si abbevera nell'Annuncio ai pastori, un gregge di pecore sulla sinistra, tra cui spicca un montone che si volge verso l'Annuncio, un altro cane in riposo e un secondo gregge di pecore al centro, in due gruppi rivolti nelle due direzioni opposte.

La fascia rossa in basso, che separa la scena del registro inferiore, presenta un'iscrizione frammentaria in lettere capitali latine: "[...] PRESEPIO POSITU [...]"<sup>475</sup>. Un simile insieme compositivo trova confronti nella scena della Natività rappresentata nell'Evangelario greco urbinato (BAV, Urb. gr. 2, fol. 20v)<sup>476</sup> e nella chiesa di S. Giorgio a Kurbinovo (1191)<sup>477</sup>. Come per

---

secolo, all'interno di un più esteso ciclo cristologico: Bergman, *L'architettura e gli affreschi*, in Bergman, Cerenza, *Maiori. S. Maria de Olearia*, pp. 20-23. La scena è inoltre inclusa nella decorazione musiva, del tempo di Guglielmo II, della cattedrale di Monreale, dove le figure sono solamente tre, la Vergine verso cui si slancia Elisabetta e una nutrice alle spalle dell'ultima. Per l'iconografia dell'episodio si veda anche: Schiller, *Ikographie der Christlichen Kunst*, I, pp. 65-67; T. Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris 1996, pp. 69-80.

<sup>474</sup> Bergman riteneva l'insieme iconografico inconsueto; fatta eccezione per la presenza di tre levatrici invece che due, non mi sembra che si possa concordare con questa posizione cfr. Bergman, *The frescoes*, p. 72. L'unione degli episodi della Natività, della Lavanda del Bambino, dell'Annuncio ai pastori ha precedenti molto significativi in ambito bizantino. A questo insieme già consolidato nella pittura e nei mosaici di XI secolo si aggiunge l'Adorazione degli angeli alla stella nel Menologio di Basilio II (BAV, Vat. gr. 1613, p. 271) e nella Cappella Palatina di Palermo. Anche nel ciclo di S. Maria de Olearia la scena della Natività sulla parete occidentale mostra una chiara ispirazione bizantina e include l'Annuncio ai pastori, l'Adorazione della stella e la Lavanda del Bambino: cfr. Bergman, *L'architettura e gli affreschi*, pp. 20-23.

<sup>475</sup> Bergman, *The frescoes*, p. 73.

<sup>476</sup> <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Urb.gr.2>

<sup>477</sup> Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques*, pp. 103-109.

le teste di Maria e di Elisabetta nella scena precedente, anche qui i volti di Maria e di entrambe le figure del Bambino sono perdute.

Va notato che i tre episodi mariani non seguono un ordine cronologico: alla Natività è riservato il maggiore rilievo nello spazio centrale. mentre ai due lati di dispongono le scene “minori”. Queste avrebbero dovuto disporsi in realtà in sequenza opposta, volendo mantenere un ordine relativo tra le due, con l’Annunciazione a sinistra e la Visitazione a destra; neppure è possibile arguire che lo spazio a disposizione fosse diverso a causa della presenza della finestra sul lato orientale, perché questa si trova più in basso.

Passando al registro inferiore, sulla parete ovest troviamo le grandi figure di san Giorgio e san Nicola in ai lati di una nicchia quadrata. Questa doveva già trovarsi in questa posizione, dal momento che la partitura geometrica della parete si accorda con la sua presenza (fig. V.3.6.9). I santi sono incorniciati da due fasce verticali di colore oca; in quella sul lato sinistro di Giorgio corre l’iscrizione identificativa in lettere capitali latine di colore bianco. Un ampio nimbo oca circonda la testa del santo, confondendosi quasi con la sua capigliatura castano chiaro. Sotto al mantello rosso, egli indossa una lorica di colore oca, lunga fino al ginocchio, al di sotto della quale si affaccia una tunica bianca lunga fino ai piedi, dettaglio abbastanza incongruo del vestiario militare. Il santo tiene una lancia con la mano destra mentre la sinistra tiene il grande scudo a goccia appoggiato alla parte inferiore del corpo. Lo scudo presenta una peculiare decorazione del bordo, con motivi pseudocufici rossi su fondo bianco, inquadrato da un bordo verde su entrambi i lati e occupato al centro da un motivo a fasce oblique bianco (o forse grigio) e rosso<sup>478</sup>.

Sulla destra della parete è san Nicola, la cui iscrizione identificativa è quasi del tutto svanita (fig.V.3.6.10). Il santo indossa al di sopra della testa una mitria con due punte, con due strisce di stoffa a completamento, visibili ai lati della testa, e tiene con la mano sinistra un pastorale riccioluto di colore bianco<sup>479</sup>, mentre la mano destra benedice alla greca. La stola ha perduto la sua decorazione di croci e la sua forma appare piuttosto come un *omophorion* che una dalmatica. Il volto angoloso del santo è profondamente segnato da rughe di gusto lineare: le guance scavate, la fronte ampia, il naso camuso, gli occhi leggermente ravvicinati convergono nella resa di uno sguardo severo. Altri due santi dello stesso formato si trovano sulla parete est, ma purtroppo non

---

<sup>478</sup> Lo scudo aveva già attirato l’attenzione di Matteo Camera che lo individuava quale “stemma” ma di cui non poteva, come noi, suggerire l’appartenenza: “affatto ignota ci è la pertinenza di essa arma, consistente in uno scudo in campo argento e bandato da sei fasce trasversali cremisi”: Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 256, n. 3.

<sup>479</sup> Bergman vi vedeva una terminazione a serpente con confronti con oggetti sontuari amalfitani, sfortunatamente oggi il dettaglio non è più riconoscibile: Bergman, *The frescoes*, p. 72, n.3.

sono più identificabili a causa dello stato conservativo; del santo o (non è escluso) della santa sulla destra si potrebbe forse ipotizzare l'identificazione con un apostolo o un/una martire, le cui vesti ancora visibili, comprendono un mantello verde e una tunica gialla; della figura di sinistra rimane solo il bordo di una tunica gialla.

Sulla parete nord nel registro mediano, in corrispondenza dei santi iconici, ma in uno spazio di altezza minore, si trovano due scene narrative dedicate al miracolo nicolaiano noto come *Il figlio di Getrone* o *Thauma de Basilio/Adedoato* (fig. V.3.6.11). Il miracolo è suddiviso in due episodi: a sinistra il fanciullo è presso la tavola dell'emiro e a destra Nicola lo riporta a casa dalla sua famiglia. Il banchetto dell'emiro è rappresentato su di uno sfondo di colline verdeggianti e solo nella sezione di sinistra compare una stretta cinta merlata che sembra racchiudere una città (fig. V.3.6.12). L'emiro è all'estremità sinistra, riconoscibile per l'elaborato abito, una tunica verde decorata da una fascia giallo oro con perline e gemme intorno al collo e lungo il corpo; ornate sono anche le zone corrispondenti alle ginocchia e il bordo inferiore. Egli indossa una corona sul capo e siede su un basso sgabello, anch'esso gemmato. Ha capelli lunghi e una peculiare acconciatura della barba, corta ai lati e con una punta al centro. Alla tavola a mezzaluna dell'emiro<sup>480</sup> sono seduti due uomini, uno dei quali è intento a prendere del cibo da un grande contenitore a forma di coppa. L'emiro non si rivolge però a nessuno di loro ma al fanciullo, che è isolato sul lato destro della scena. Questi porta una corta tunica di colore rosso e ha un lungo straccio di servizio sulla spalla e porge al primo un contenitore sferico con base troncoconica. Il curioso oggetto è decorato sul bordo da due fasce con motivi pseudocufici che permettono di individuare il punto di apertura<sup>481</sup>. L'ambientazione orientale è suggerita – oltre a questo particolare – anche dai dettagli decorativi del tessuto che circonda il perimetro della tovaglia, anche questo con motivi decorativi esotici. Dato curioso è che san Nicola non compare in questo primo episodio a differenza delle rappresentazioni note del miracolo, sia in Oriente, a partire dall'attestazione più antica, quella frammentaria nella cornice inferiore dell'icona agiografica di S. Caterina al Sinai, sia in Occidente, nella pittura e nella scultura in Italia.

Nella scena successiva san Nicola compare sulla sinistra mentre tiene il fanciullo per i capelli. Il santo ha il capo scoperto ma impugna il pastorale, a completamento delle vesti episcopali, che anche qui sono occidentali, si noti l'andamento della stola (fig. V.3.6.13). Verso il ragazzo si slanciano accorati la madre e il padre. La madre in particolare si inginocchia ad abbracciarlo, avvicinando il viso a quello del figlio in un tenero bacio. La seconda metà della scena mostra tre

---

<sup>480</sup> Descritta da Begman come "sigma-shaped table": Bergman, *The frescoes*, p. 73

<sup>481</sup> Attiani, *La Santissima Annunziata a Minuto*, pp. 85-102.

uomini tonsurati sotto ad una pergola mentre stanno consumando un pasto. La loro presenza, come è già stato notato, individua il momento del racconto<sup>482</sup>. Siamo nel giorno della festa del santo, il 6 dicembre, proprio dopo le celebrazioni in chiesa e nel momento del rituale pasto, che sia il fanciullo che i genitori rinnovano la preghiera verso il santo e questi interviene riportando il fanciullo a Myra, prendendolo come raccontano unicamente le fonti latine, agisce prendendo il fanciullo per i capelli<sup>483</sup>: Basilio nelle fonti greche, Adeodato o il Figlio di Getrone in quelle latine. Sappiamo che il miracolo venne presto allegato alle versioni latine diffuse in Europa della vita di Giovanni Diacono di Napoli e, già alla metà dell'XI secolo, è nota in diversi testimoni a nord delle Alpi. Una versione latina del miracolo venne anche redatta da Giovanni "monachus et presbyter" del monastero atonita di S. Maria Amalfitana, della colonia amalfitana di Costantinopoli. L'opera di traduzione di questo secondo Giovanni come abbiamo già avuto modo di anticipare, è inedita nella sua interezza e comprende un testo di uso liturgico, il "De obitu Nicolai", cui seguono tre miracoli *post mortem*<sup>484</sup>.

A completamento della decorazione, nel registro più basso, sono finte specchiature marmoree in forma di rettangoli allungati alternativamente rossi e azzurrini, sotto alle due scene nicolaiane. Negli spigoli interni della campata sono invece dipinte due colonne con capitelli corinzi che sostengono idealmente i piedi dei profeti Daniele e Davide.

Alcune considerazioni preliminari sul ciclo nel suo insieme: le tre scene selezionate della vita della Vergine costituiscono un insieme autosufficiente, che non presuppone necessariamente una continuazione; il tema del racconto sacro è infatti chiaramente orchestrato intorno all'incarnazione di Cristo, come già evidenziato da Robert Paul Bergman<sup>485</sup>. Questa interpretazione sembra

---

<sup>482</sup> Attiani, *La Santissima Annunziata*, p. 92; D. Cantarella, *Aspetti stilistici, iconografici e di cultura materiale degli affreschi della Santissima Annunziata di Minuta di Scala*, in *Le diocesi d'Italia nel Medioevo. Ricerche di storia, archeologia, storia dell'arte*, a cura di M. C. Rossi, V. De Duonni, Cerro al Volturno (IS) 2019, pp. 217-236, in particolare p. 227

<sup>483</sup> "Eum per virtice capillos capitis suis tenens": B. Mombritus, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum*, II, Parisiis 1910, pp. 305-309; trad. in Corsi, *La traslazione di san Nicola: le fonti* (Centro di Studi Nicolaiani, Studi e Testi, 8), Bari 1987, pp. 115-118; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 199-203; cfr. anche Ševčenko, *The life*, pp. 145-146, n. 6. Il particolare dei capelli è però assente in Giovanni Amalfitano: Roma, Biblioteca Valicelliana, Tomo I, ff. 20v-21r.

<sup>484</sup> L'opera di Giovanni Amalfitano è tramandata in due manoscritti il primo della Biblioteca Nazionale di Napoli (Vindobon. Lat. 15) del XII secolo per la parte che concerne l'opera di Giovanni Amalfitano. Il secondo codice contenente il miracolo nella versione di Giovanni Amalfitano è conservato a Roma (Biblioteca Valicelliana, Tomo I) ed è datato alla fine del XII secolo o al principio del successivo: S. Mottironi, in A. M. Giorgetti Vichi, S. Mottironi, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Valicelliana*, Roma 1961, Tomo I, pp. 3-20. In questo secondo manoscritto il miracolo aggiunto alla vita di Giovanni Diacono ai foll. 20r-21v appare, rispetto alle versioni greche e rispetto anche alla versione edita da Pasquale Corsi alla quale si è fatto riferimento nella precedente nota, piuttosto sintetico.

<sup>485</sup> Bergman, *The frescoes*, pp. 71-83. Anche nel ciclo della chiesa principale dell'abbazia di S. Maria de Olearia già menzionato il ciclo nel *naos* ha una simile articolazione con la sola aggiunta dell'Adorazione dei



confermata dalla selezione dei personaggi sacri nella volta, in cui l'accento è posto sulla profezia della prima venuta del Figlio di Dio, l'incarnazione, e la sua Seconda Venuta. Di conseguenza è possibile che anche per le due storie nicolaiane, non sarebbe stata prevista una prosecuzione.

Qualora il ciclo nicolaiano fosse stato così circoscritto fin dalle origini, questo non costituirebbe l'unico caso in cui l'episodio del fanciullo Basilio/Adeodato viene isolato da un più ampio racconto della vita di san Nicola, configurandosi come un'unità a sé stante<sup>486</sup>, tale da lasciare aperta la possibilità dell'esistenza di forme di circolazione autonome del miracolo<sup>487</sup>. A questo proposito occorre richiamare il curioso successo, un po' su tutto il territorio campano, compresa la Costiera Amalfitana, a partire dal tardo Duecento e per l'intero Trecento, della rappresentazione di san Nicola in una sorta di ritratto allargato: rappresentato cioè in forma iconica, ma in compagnia del giovane fanciullo che era divenuto coppiere dell'emiro. Ai casi già individuati in precedenza<sup>488</sup>, tra cui il trittico della Madonna della Bruna nella cattedrale di Ravello dedicato da Nicola Rufolo nel 1272<sup>489</sup>, si aggiunge un'altra testimonianza nella vicina cripta della cattedrale di S. Lorenzo di Scala. Si tratta del maestoso sepolcro che accoglie le spoglie di Marinella Rufolo, secondo quanto tramandato dalla letteratura erudita, e dedicato da suo marito Antonio Coppola, forse nell'ultimo quarto del Trecento<sup>490</sup>. Al di sotto della *Dormitio Virginis*, il sarcofago della defunta, presenta tre

---

Magi; un'ulteriore scena, quella della Crocifissione si trova nel nartece ed è quindi virtualmente "fuori" dal nucleo delle storie dell'Incarnazione (Annunciazione, Visitazione, Natività allargata, Adorazione dei Magi): cfr. Id., *L'architettura e gli affreschi*, pp. 20-23.

<sup>486</sup> È autonomo, sebbene derivato dal modello nel più ampio ciclo nicolaiano previsto per Lucca, il miracolo nel portale della pieve di Barga (cat.V.3.5).

<sup>487</sup> La più antica versione del miracolo appare in una forma svincolata dalla vita del santo: cfr. G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 183-203. Per quanto riguarda il territorio italiano la produzione letteraria sia in lingua latina che in lingua greca, all'attuale stato della ricerca non ha riscontrato l'esistenza di un corrispettivo del *Fleury Playbook*, del principio del XIII secolo. La raccolta di quattro drammi musicati, dedicati ciascuno ad un miracolo di Nicola, include un dramma intitolato *Filius Getronis*: cfr. E. O. Albrecht, *Four Latin Plays of St. Nicholas from the 12th Century Fleury Playbook*, Philadelphia 1935, pp. 105-172 (l'edizione del testo).

<sup>488</sup> Il dipinto sulla parete diaframma della chiesa rupestre di Santa Maria a Rocchetta al Volturmo del pieno XIII secolo (M.R. Marchionibus, *La parete santorale della chiesa di S. Maria delle Grotte a Rocchetta a Volturmo immagini per pellegrini*, in *Il Molise medievale archeologia e arte*, atti delle giornate di studio (Isernia, 20-21 maggio 2008), a cura di C. Ebanista e A. Monciatti, Borgo S. Lorenzo (FI) 2010, pp. 233-239), la cripta del Castello aragonese di Ischia (R. Romano, *Dipinti Murali nella chiesa inferiore della cattedrale del castello di Ischia: una testimonianza, poco conosciuta, di devozione privata*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp.137-145), nella Crocifissione di Santa Maria a Piazza ad Aversa (cfr. V.4.2): Cfr. Attiani, *La Santissima Annunziata*, n. 61.

<sup>489</sup> F. Widemann, *Le tryptique disparu de la Madonna della Bruna de la Cathédrale de Ravello*, in «Apollo» 7 (1991), pp. 61-73.

<sup>490</sup> Si veda: P. Vitolo, «Un maestoso e quasi regio mausoleo»: il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala, in «Rassegna Storica Salernitana», 40 (2003), pp. 11-50 (formato digitale «Reti Medievali», pp. 1-49); Braca, *Culture artistiche*, pp. 232-233; F. Aceto, P. Vitolo, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Napoli 2017, pp. 280-281. Si noti però, come elemento di orientamento che esiste sicuramente un altro caso, databile alla metà del Trecento, di sepolcro con, sul fronte, l'immagine di san Nicola con il fanciullo Adeodato, nella tomba di anonima defunta nella cripta dell'abbazia di Montevergine. Anche in questo caso i santi in tutto sono quattro ai lati della figura del *Christus patiens*, da sinistra sant'Antonio abate, il Battista,

clipei uniti da un nastro annodato: al centro la Vergine orante, affiancata sulla sinistra da sant'Antonio abate e sulla destra da san Nicola entrambi a mezzo busto (fig. V.3.6.14.a). Il nostro santo, vestito all'occidentale con mitria e pastorale, si riconosce per l'inserimento un po' incongruo, dato il limitato spazio a disposizione, della testa di un bambino e di una coppa (da lui retta con il braccio escluso dal clipeo); il bambino è afferrato per i capelli in modo da rendere inequivocabile l'identificazione. La proposta di Paola Vitolo è che Nicola sia stato scelto dal committente per l'assonanza del nome Coppola con "coppa", cioè l'attributo di Basilio/Adeodato<sup>491</sup>. Nello stemma conservato sulla sinistra, la coppa occupa la metà sinistra su fondo rosso, l'altra metà è barrata, ovvero occupata da bande trasversali alternate di colore bianco e rosso, il tutto sormontato da una fascia con tre gigli (fig. V.3.6.14.b)<sup>492</sup>. Più di una curiosa coincidenza quindi lega i Rufolo, tra il XIII e il XIV secolo, non solo a san Nicola, ma al suo miracolo operato in favore del fanciullo rapito dai Saraceni. Chissà se, già al tempo del primo membro della famiglia di cui si ha qualche notizia, il vescovo di Ravello Giovanni Rufolo (1157-1209), la famiglia legasse il suo nome al patronato di Nicola<sup>493</sup>. Lo stemma del ramo della famiglia Rufolo dei Vaj o Vairi, che viene descritto come bandato di argento e rosso con tre gigli d'oro alla sommità, potrebbe forse essere stato simile al "cripto-stemma" dello scudo di san Giorgio negli affreschi di Minuto, se non fosse per la direzione delle bande trasversali, che qui lo conformano come sbarrato<sup>494</sup>. L'ipotesi di lavoro appare di un certo interesse in relazione alla storia

---

forse sant'Agostino e san Nicola (cfr. F. Gandolfo, G. Muollo, *Arte medievale in Irpinia*, Roma 2013, p. 257-259).

<sup>491</sup> Ivi, p. 5.

<sup>492</sup> Nonostante non vi siano oggi tracce che possano confermare, forse in origine dovevano essere rosse ed oro perché i Coppola si erano imparentati con il ramo della famiglia Rufolo detto "Rufolo dei gigli", il cui stemma era bandato d'oro e rosso, con gigli sulla sommità su campo azzurro: cfr. G.B. di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, Pisa 1888, p. 457; cit. in S. Amici, *Araldica Amalfitana*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», n.s., 7-8 (1994), pp. 135-267, in particolare pp. 175, 214-215.

<sup>493</sup> Giovanni Rufolo è ricordato come figlio di Leone figlio di Sergio. Già: G. Mansi, *Ravello sacra-monumentale*, Milano 1887, pp. 33-34; si veda: M. Galante, *I. La famiglia Rufolo nelle fonti scritte*, in *L'ambiente culturale a Ravello nel Medioevo. Il caso della famiglia Rufolo*, a cura di P. Perduto, F. Widemann, Bari 2000, pp. 105-109; S. D'Amato, *III. L'inizio della fortuna dei Rufolo nelle fonti letterarie*, ivi, pp. 116-120; anche G. Vitale, s.v. *Rufolo, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89, Roma 2017, pp. 179-182. Giovanni è sepolto nella cattedrale di Ravello, l'epigrafe un tempo parte della sepoltura era ancora nella navata destra al tempo di Matteo Camera (1881) e di Francis Nevil Reid (1897). Alcuni frammenti dell'epigrafe sono stati rintracciati nei depositi della cattedrale da Francesco Milone cui si deve la ricostruzione del testo e l'ipotesi che questo si trovasse a chiudere il bordo di un sarcofago a cassa. Oltre all'ipotesi della presenza dell'Agnus Dei, menzionato nel testo non è sfortunatamente possibile dire di più sull'aspetto del sepolcro: F. Milone, *Il duomo e le tombe dei suoi vescovi*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo*, pp. 225-250, in particolare pp. 230.

<sup>494</sup> Da questo ramo discende la famiglia Grisola. La descrizione dello stemma non è fornita dal citato Dizionario di Crollanza ma appare nel Manoscritto del XVIII secolo conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli dal titolo *Armi gentilizie dipinte*, citato in: Amici, *Araldica Amalfitana*, p. 215. È chiaro che considerando che il primo stemma del ramo "delle Stelle" bandato oro e azzurro con gigli su fondo oro,

dell'ascesa della famiglia nella prima età normanna. I Rufolo sembra debbano la loro affermazione di potenza in Costa d'Amalfi, prima che ai possedimenti terrieri (solo in seguito organizzati in un diffuso patrimonio verso Minori e Salerno) al possesso di una flotta che avevano messo a servizio dei Normanni al tempo della loro prima discesa. Saranno poi i Rufolo, nel conflitto leggendario che avrebbe coinvolto Ravello e Scala contro i Normanni, a far orientare l'ago della bilancia per il partito "filonormanno". Ci si chiede dunque se la presenza di san Nicola e, soprattutto, il miracolo ambientato sull'isola di Creta occupata dai Saraceni, non possa intendersi come un'immagine evocativa della Sicilia prima del Regno e dunque possa considerarsi, in fin dei conti, una dichiarazione filonormanna.

Un legame alla tradizione locale sembra invece spiegare l'unione dei santi Giorgio e Nicola. Salvatore Amato riferisce che visite pastorali del Cinquecento testimoniano che nella cripta della chiesa di S. Giovanni in Toro di Ravello si svolgeva annualmente una celebrazione in onore dei santi Nicola e Giorgio<sup>495</sup>. Le pitture di Minuto parlano una raffinata lingua tardocomnena, la cui genealogia è stata ricondotta all'esodo di maestranze artistiche dalla Sicilia normanna al termine dell'ultimo grande cantiere, quello della cattedrale di Monreale (1180 ca), come già suggerito da

---

compare nel pulpito del Duomo di Ravello del 1272, possiamo postulare un margine di movimento per l'elaborazione dell'arma nei primi secoli d'ascesa della famiglia, a partire dalla presenza dei gigli. Per la definizione di sbarrato: *ivi*, p. 144 (per la definizione di sbarrato).

<sup>495</sup> Sfortunatamente senza riferimenti archivistici alle menzionate visite: S. Amato, *Culto di San Nicola a Ravello nel Medioevo*, in *Sulla scia di Pantaleone da Nicomedia. San Nicola dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino*, atti del VI Convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2009), a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 141-151, in particolare p. 146; cfr. Attiani, *La Santissima Annunziata*, p. 91. La coppia si ritrova anche dipinta nello strato di pitture, datato entro il XIII secolo, della chiesa ipogea dei SS. Pietro e Paolo a Corte a Salerno: R. Fiorillo, *Breve nota in merito ad una antica immagine di San Giorgio*, in *Sulla scia di Pantaleone da Nicomedia. I Santi Giorgio ed Eustachio Milites Christi in terra amalfitana*, atti del VII Convegno di Studi (Ravello, 23-24 luglio 2010), a cura di C. Caserta, Napoli 2012 pp. 203-207. Per quanto riguarda il culto di san Giorgio in Costa d'Amalfi si veda pure: S. Amato, *Culto medievale di San Giorgio in Campania*, in *I Santi Giorgio ed Eustachio*, pp. 295-308, in particolare pp. 304-305. Un ulteriore elemento è il suggerimento avanzato da Gustav Anrich di un legame tra il miracolo del figlio di Getrone o *De Basilio* con un salvataggio operato da parte di san Giorgio di un ragazzo ugualmente rapito dai saraceni: Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 407-411. L'episodio però la cui fortuna non è stata oggetto di studi, mi sembra non sia così spesso incluso nei cicli della vita di san Giorgio, incentrati sul martirio; lo includono due cicli pittorici georgiani del XII secolo nella chiesa di S. Giorgio di Ikvi e in quello di S. Giorgio di Pavnisi: T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine Art*, Dissertation given for the title of Doctor of Philosophy June 1977, Ann Arbor (Michigan) 1991, pp. 39-40. L'episodio invece ha una forma di rappresentazione extra-ciclica nel celebre caso dell'icona crociata del British Museum: R. Cormack, S. Mihalarias, *A Crusader Painting of St George: 'maniera greca' or 'lingua franca'?*, in «The Burlington Magazine», 126, (1984), 976, pp. 132-141; R. Cormack, *Icon of St. George and the youth of Mytilene*, in *Byzantium: treasures of byzantine art and culture from British collections*, ed. by D. Buckton, London 1996, p. 176, nr 191; J. Folda, *The Art of the Crusaders*, p. 403; *Id.*, *Icon with Saint George and the Young Boy of Mytilene*, in *The Glory of Byzantium: art and culture of the middle Byzantine era A.D. 843-1261* (New York, Metropolitan Museum of Art, 11<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> July 1997), New York 1997, p. 395, nr. 261.

Otto Demus, Robert Paul Bergman e Valentino Pace<sup>496</sup>. A Minuta l'elaborazione dello stile dinamico di Costantinopoli diffuso dai cantieri siciliani può essere individuata in numerosi elementi più o meno puntuali che riguardano sia i modelli tipologici che le cifre stilistiche. Aggiungiamo pure che il motivo della scrittura araba piegata a puro gusto decorativo, presente nel bordo dello scudo di san Giorgio, nella fascia che separa le figure nella volta e nel miracolo nicolaiano, dove si accorda anche al tema del racconto ovvero alla "location" saracena, riecheggiano la moda sincretica tipicamente normanna, che doveva ben sposarsi con il carattere multi-etnico e multiculturale del *milieu* degli imprenditori di Ravello e di Scala.

Pur accettando l'impostazione data dalla critica alla collocazione cronologica del ciclo, sembra opportuno indicare alcune ulteriori riflessioni. Osservando le pitture di Minuto, mi sembra infatti che sia possibile individuare elementi che si riferiscono a modelli bizantini tardocomneni metropolitani senza la mediazione siciliana. Alcune non sono che sfumature di carattere generale: ad esempio la scelta della *palette* cromatica dalle tinte brillanti accostate a quelle pastello, le fisionomie dei volti degli angeli, il modo in cui la composizione costruisce il *climax* emotivo. Un esempio puntuale invece potrebbe essere rappresentato dall'albero che separa l'angelo dai pastori nella scena della Natività: per l'accostamento del rosa e del verde e per la forma del fogliame ricorda da vicino gli alberi ad ombrello e a cruna d'ago delle *Omèlie del monaco Giacomo* già menzionate del maestro del Kokkinobaphos assai più di quanto non facciano gli alberi nelle scene dell'Antico Testamento della navata di Monreale.

A proposito delle scelte operate dai committenti, sembra opportuno aggiungere a quanto già emerso dagli studi che si sono confrontati con il ciclo una riflessione sulla questione che riguarda le perdute teste della Vergine (in tutte e tre le scene cristologiche delle lunette), del Bambino (le due teste della Natività), di sant'Elisabetta (nella Visitazione) e dell'Arcangelo Gabriele (nell'Annunciazione). La perdita delle teste non sembra essere frutto di una manomissione moderna come testimoniano alcune fotografie scattate entro gli anni '30 del secolo scorso. Meno chiaro è se già nell'Ottocento la situazione fosse analoga a quella che osserviamo oggi. Nel 1871 Demetrio Salazaro descrive l'immagine di Maria nella Natività come "rivolta con la testa al riguardante"; l'autore però potrebbe aver dedotto questo particolare dalla posizione del corpo, il

---

<sup>496</sup> O. Demus, *Romanische Wandmalerei* (trad. *Romanesque mural paintings*, New York 1970), p. 80; Pace, *La pittura bizantina in Italia meridionale*, in particolare p. 456; Bergman, *The frescoes*, pp. 71-83. Il tema ha ricevuto un significativo aggiornamento nella ricerca dottorale di Manuela De Giorgi. Cfr.: M. De Giorgi, *La pittura monumentale tardo-comnena in Italia meridionale e Sicilia: i 'rapporti mediterranei' tra centro e periferie nell'ambito degli scambi tra l'Impero di Bisanzio e il Meridione italico*, in *Forschungsbericht Herbst 2004 – Herbst 2006. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut*, Firenze 2007, pp. 83-84.

quale mostra chiaramente il braccio sinistro a sostegno della testa. Pochi anni dopo Matteo Camera notava che lo stato conservativo dei “pregiabilissimi dipinti a fresco di epoca medievale” fosse stato compromesso “dalla balordaggine de’ pievani”<sup>497</sup>. Robert Paul Bergman, cui si deve il primo interessamento monografico agli affreschi, scriveva che le teste “have been cut out of the plaster and carried off” aggiungendo “(as souvenirs?)”<sup>498</sup>. L’ipotesi consolidata è che, a seguito di un atto vandalico, siano state rimosse delle sezioni di intonaco con i volti. Osservando alcune fotografie d’epoca scattate entro il primo ventennio del secolo scorso è possibile notare che le lacune in corrispondenza dei volti del Bambino e della Vergine presentassero prima degli ultimi restauri ma già a seguito di un riempimento di intonaco, una forma peculiare. Nel perimetro circolare che presumibilmente poteva seguire il contorno del nimbo si notano delle estensioni della lacuna a forma di triangolo in corrispondenza di due o quattro “angoli” (figg.V.3.6.15-16).

La mia ipotesi è che a Minuta le teste perdute fossero in origine di altro materiale ovvero fossero dipinte su supporti lignei di forma circolare e inserite all’interno degli affreschi, piuttosto che dipinte sullo stesso strato di intonaco a fresco. Un perimetro simile alle lacune descritte, ovvero circolare con cunei intorno al perimetro, è stato infatti individuato da Pierluigi Leone de Castris nel pannello ligneo di Cristo dell’abside di Santa Restituta a Napoli<sup>499</sup> ed è ancora ben visibile nelle due pregevoli teste della Vergine e del Bambino provenienti dalla chiesa di Sant’Aniello a Caponapoli e oggi conservate al Museo di Capodimonte<sup>500</sup>. Quest’ultimo caso torna particolarmente utile per la coesistenza di tavole di diverso formato, più grande quello della Vergine e di dimensioni assai

---

<sup>497</sup> Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 256. Mancano cenni alla questione nella particolareggiata descrizione iconografica fatta degli affreschi da Émile Bertaux nel 1903 e nella più sintetica trattazione di Schiavo del 1941: Bertaux, *L’art dans l’Italie méridionale*, pp. 281-282; Schiavo, *Monumenti della Costa*, p. 138. Come segnalato già da Antonio Iacobini la foto più antica che ritrae gli affreschi, edita nel 1898 da Mansi, li ritrae con le lacune colmate già di intonaco: A. Iacobini, *Tra Bisanzio e l’Occidente: la pittura murale a Ravello e in Costa d’Amalfi nel XII e XIII secolo*, in *l’Apogeo di Ravello*, pp. 63-83, in particolare n.11, p. 82. Nella relazione dell’architetto Vincenzo Rinaldi del 17 febbraio del 1921 si legge “In questa vi è una cappella con bellissimi ed originali affreschi del secolo XI e purtroppo in questi affreschi furono compiuti, in epoca non lontana, indecenti vandalismi e cioè ne furono asportati dei pezzi, e fra l’altro, sei teste di personaggi principali, fra le quali quelle della Madonna, del Bambino e di S. Elisabetta”: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, Monumenti 1908-1924, busta 1506, fasc. 3, Scala, Chiesa di Minuto, Relazione dell’architetto Rinaldo redatta il 17 febbraio 1921.

<sup>498</sup> Bergman, *The frescoes*, p. 71.

<sup>499</sup> P. Leone de Castris, *Un laborioso restauro e un raro affresco bizantino a Napoli: il palinsesto dell’abside di Santa Restituta*, in *Il Duomo di Napoli. Dal paleocristiano all’età angioina*, atti della 1 Giornata di Studi su Napoli (Losanna 23 settembre 2000), a cura di S. Romano, N. Block, Napoli 2002, pp. 107-118; G. Corso, *La cattedrale in età romanica. Indagini sulle sopravvivenze artistiche*, in G. Corso, A. Cuccaro, C. D’Alberto, *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012, pp. 80-85.

<sup>500</sup> P. Leone De Castris, *Ignoto pittore campano del tardo secolo XIII*, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e post-unitarie*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1999, p. 32, nr. 2.

minori quello con il volto del Bambino, analogamente a quanto sarebbe dovuto avvenire nel caso degli affreschi di Minuta. Anche se i antichi esempi di questa tecnica sembrano risalire al X secolo e forse (visti i contesti in cui sono rintracciabili, la chiesa inferiore di S. Maria de Olearia a Maiori e la cappella della Madonna dell'Idria di S. Gregorio Armeno a Napoli) prevedevano davvero l'inserimento di tavole più antiche e/o di origine greca, nel XII secolo – a partire dall'abside di S. Restituta – la tecnica sembra essere declinata piuttosto in una chiave antiquariale. La tavola del volto di Cristo, delle figure dei Viventi e degli angeli erano infatti contemporanee agli affreschi e la diversa tecnica sembra essere stata impiegata per evocare nelle tavole vestigia più antiche o la loro provenienza allogena, ovvero orientale. Analogamente a quanto si può riscontrare nelle pitture della cappella nel Chiostro del Paradiso di Amalfi<sup>501</sup>, dove le numerose lacune di forma circolare in corrispondenza delle teste, registrano l'esistenza in antico di una profusione di inserti, forse ormai divenuto alla fine del XIII secolo, più una moda che un fatto ideologico o di culto.

---

<sup>501</sup> Per la cui datazione si veda: F. Gandolfo, *Amalfi*, Milano 1999, p. 85; Braca, *Culture artistiche*, pp. 270-271; Iacobini, *Tra Bisanzio e l'Occidente*, p. 82.



Fig. V.3.6.1. Minuta (Scala), SS. Annunziata, facciata.



Fig. V.3.6.2. La chiesa della SS. Annunziata di Minuta durante i lavori di restauro del 1929 (Napoli, Castel S. Elmo, Archivio fotografico del Polo Museale della Campania, sn).

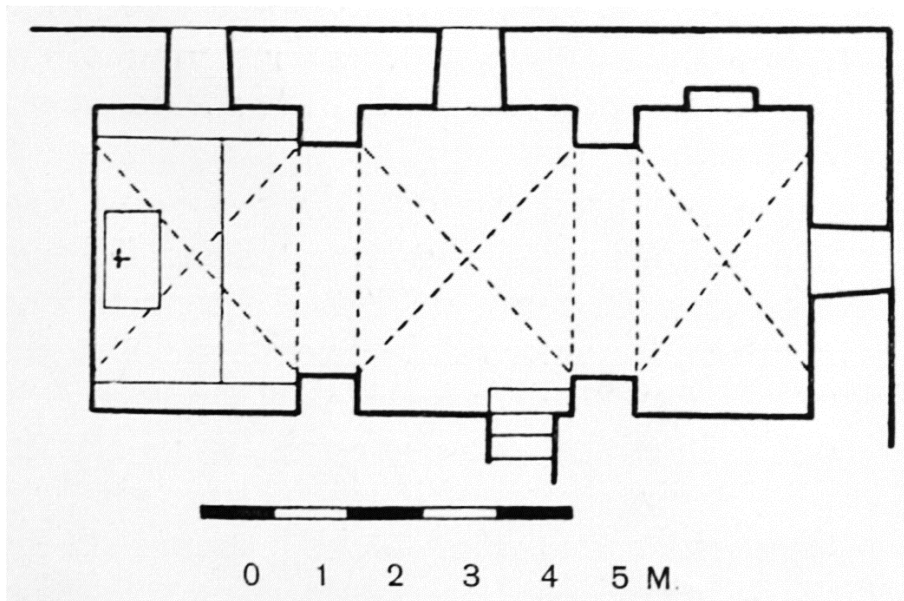


Fig. V.3.6.3. Pianta della cripta della basilica dell'Annunziata di Minuta (Schiavo 1941).



Fig. V.3.6.4. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, veduta generale della campata nord.





Fig. V.3.6.5. Minuta (Scala), SS. Annunziata, campata nord, volta, Cristo Pantokrator affiancato dai santi Giovanni Battista ed Evangelista, i profeti Daniele e Davide.



Fig. V.3.3.6. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete ovest, Visitazione.



Fig. V.3.3.7. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete nord, Natività.



Fig.V.3.6.8. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete est, Annunciazione.



Fig.V.3.6.9. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete ovest, registro inferiore san Giorgio, san Nicola.



Fig. V.3.6.10. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete ovest, registro inferiore, san Nicola.



Fig. V.3.6.11. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete nord, registro mediano, il miracolo di Adeodato/*Thauma de Basilio*.

Fig. V.3.6.12. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete nord, registro mediano, il miracolo di Adeodato/*Thauma de Basilio*, Adeodato alla mensa dell'emiro.





Fig. V.3.6.13. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, parete nord, registro mediano, il miracolo di Adeodato/*Thauma de Basilio*, Adeodato riportato a casa da san Nicola.



Fig. V.3.6.14. a-b. Scala, S. Lorenzo, cripta, sepolcro di Marinella Rufolo, dettaglio della fronte del sarcofago, san Nicola; stemma Coppa-Rufolo.



Fig.V.3.6.15 Affreschi della cripta della SS. Annunziata di Minuta (1930ca), particolare della Natività (Napoli, Castel dell'Elmo, Archivio fotografico del Polo Museale della Campania, sn).

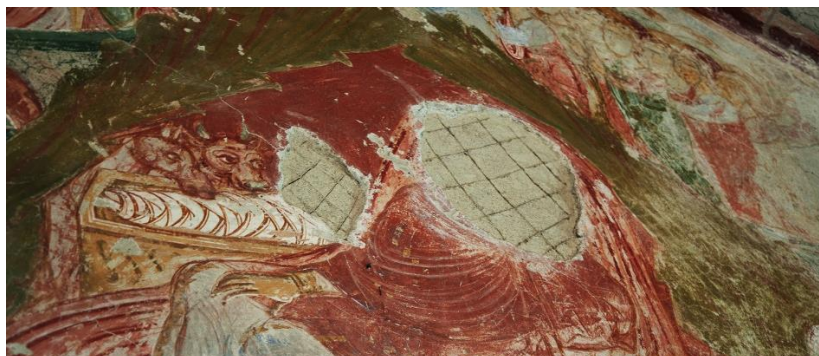


Fig. V.3.6.16 a-b. Minuta (Scala), SS. Annunziata, cripta, Natività, particolare delle teste mancanti della Madonna e del Bambino (a), della Madonna e sant'Elisabetta (b).



### V.3.7. Statua-colonna da Sant'Ellero di Galeata (Emilia Romagna)

La statua-colonna in marmo bianco venato con san Nicola che rifiuta il latte è oggi conservata presso il Museo Civico Monsignor Mambrini della cittadina di Galeata, in provincia di Forlì-Cesena (fig. V.3.7.1). Il supporto cilindrico che definisce la morfologia del gruppo scultoreo potrebbe piuttosto definirsi una colonnina, misurando soli dieci centimetri di diametro per un'altezza complessiva di 90 centimetri. L'ingombro delle figure fa raggiungere al pezzo una larghezza di 17 centimetri.

La madre di Nicola ha un sottile velo che le copre la testa e le incornicia il viso (gli occhi hanno l'iride riempita di piombo) fino a sotto il mento; porta una lunga veste che scende in morbide pieghe modulari lungo le gambe e da cui spuntano in basso i piedi. Con il braccio destro scopre e offre il seno destro<sup>502</sup>, il braccio sinistro è rigido lungo il corpo e solo la mano sostiene dal basso il bambino seduto in braccio. Nicola neonato è completamente nudo, con il corpo rappresentato di tre quarti, la schiena fortemente in rilievo, quasi muscolosa; ha le gambe piegate e di quella destra vediamo solo il piede; circonda con il braccio destro il busto della madre, mentre con la mano sinistra allungata verso l'alto afferra il seno che gli viene offerto<sup>503</sup>. È la posizione fortemente irrealistica del volto, completamente ruotato di trecentosessanta gradi, ad indicare il rifiuto del latte da parte del neonato<sup>504</sup>.

Sia la composizione che il suo adattamento alla scultura in funzione architettonica pongono immediatamente la questione del narrativo dell'immagine, già discusso per il caso della statua-colonna di Ancona (V.3.3). Nel caso della scultura di Galeata abbiamo però qualche informazione in più sul contesto di provenienza. L'opera venne trafugata dal Convento di Sant'Ellero tra il 18 e il 20 marzo del 1977 e restituita alla città nel 1980<sup>505</sup>. Prima del trafugamento le fotografie

---

<sup>502</sup> Si tratta chiaramente dettaglio non casuale, del tutto in linea con la simbologia dell'allattamento, anche Cristo beve dal seno destro della Madre nei Vangeli; la distinzione "moralessante" dei due seni è un *topos* con ininterrotta fortuna nell'agiografia greca.

<sup>503</sup> Al contrario di quanto sostenuto (R. Budriesi, *Entrotterra «ravennate» e orizzonti barbarici. Matrici e uomini nuovi nei monumenti delle alte valli dal Lamone al Savio*, Ravenna 1984, p. 300), il gesto sembra piuttosto l'opposto di quello di Ancona e di quello che si può vedere nelle statue-colonne francesi per le quali: *infra*.

<sup>504</sup> Il racconto, come già indicato, noto già dalla biografia di Nicola redatta da Michele Archimandrita viene tradotto senza variazioni significative nel testo latino di Giovanni Diacono; il santo appena nato, rifiuta di nutrirsi come la natura richiederebbe nei giorni tradizionalmente riservati al digiuno ovvero il mercoledì e il venerdì, limitandosi ad una sola poppata giornaliera.

<sup>505</sup> E. Leoncini, *L'abbazia di Sant'Ellero*, Città di Castello 1958 (riedito Forlì 1981), fig. p. 58; Budriesi, *Entrotterra «ravennate»*, p. 301.

mostrano in gruppo scultoreo murato in posizione sopraelevata nella galleria del chiostro (fig. V.3.7.2a-2b)<sup>506</sup>.

Dallo stesso deposito, costituitosi in epoca imprecisata nel chiostro della chiesa, provengono inoltre altri due esemplari conservati presso il museo: una testa “di monaco” (figg. V.3.7.3 a-b) e una figurina di telamone (fig. V.3.7.4) a complemento di una coppia di colonnine binate, due pezzi chiaramente collegati alla nostra statua-colonna non solo per la provenienza, ma per le puntuali tangenze stilistiche e per l’analogo formato<sup>507</sup>. A queste opere figurate si aggiunge un numero significativo di basi di colonne e frammenti di colonnine in marmo rosso di Verona ritenute parte dell’arredo del chiostro dell’abbazia di Sant’Ellero<sup>508</sup>.

L’ultimo dei pezzi scultorei noti provenienti dal monastero di Sant’Ellero ha avuto vicende più avventurose e si trova oggi nelle collezioni dei Cloisters del Metropolitan Museum di New York (fig. V.3.7.5). Si tratta una statua colonna delle stesse dimensioni di quella con il san Nicola che rifiuta il latte materno e che ritrae sant’Ilario, titolare del monastero che impugna un cartiglio<sup>509</sup>. L’iscrizione sul cartiglio recita: “SA[NCTU]S HIL[soprascritta A]R[U][soprascritta S] / Sed H[a]ec DEBITA / QU[A]E IUXT[A] PLEBIS SI / CULARIQUE SERVI / TIO P[ER]TINERE VIDE / BANTUR DE TERRI / TORIO QUOD MILI / TES CIRCUIERA[N]T / CUM OM[N]IBUS IU / STIS OBSEQUI / IS S[AN]C[T]O VIRO DE / DIT”<sup>510</sup>. La statua era apparsa sul mercato antiquario dopo il 1865 – anno in cui il Mons. Mambrini ne testimoniava ancora la presenza presso il monastero<sup>511</sup> – e

---

<sup>506</sup> La fotografia edita da Ellero Leoncini è accompagnata dalla didascalia: Madonna longobarda in marmo-rubata 1977.

<sup>507</sup> La testa di monaco misura 17 centimetri in profondità, mentre il telamone misura 49 centimetri in altezza totale, le colonnine quindi sono pressappoco dello stesso diametro. Cfr anche: Budriesi, *Entrotterra «ravennate»*, pp. 306-309.

<sup>508</sup> Un tentativo di ricostruzione dell’insieme non è ancora stato tentato; si conservano tre basi e tre coppie di colonnine binate, ciascuna di 10 centimetri di diametro.

<sup>509</sup> La colonnina misura 10 cm di diametro per 88 cm di altezza; l’ingombro in larghezza della figura del santo è di 17 cm. Il marmo analizzato dal laboratorio dei Cloisters è marmo di Carrara, dato presumibilmente estendibile al resto dei pezzi del gruppo, il cui aspetto materico superficiale è del tutto sovrapponibile: J. Soultanian, *Material and Condition*, in L. Castelnuovo Tedesco, *Column Statue of Saint Hilary of Galeata*, in *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, ed. by L. Castelnuovo Tedesco, J. Soultanian, New Haven-London 2010, p. 96, nr. 22. Diversamente si esprimeva invece Léon Pressouyre sul materiale, rifiutando che si potesse trattare di marmo di Carrara, ritenendolo analogo a quello impiegato a Ravenna e noto come “marmo greco”: Pressouyre, *Le Saint Hilare de Galeata*, pp. 129-140, in particolare p. 138, n.1.

<sup>510</sup> La cui traduzione in italiano dovrebbe suonare pressappoco così: “Dai territori invasi dai soldati, il santo concesse al sant’uomo la terra che secondo le esigenze secolari e parrocchiali, sembrava appartenergli, con tutte le spettanze loro dovute”: cfr. Castelnuovo Tedesco, *Column Statue*, p. 93.

<sup>511</sup> Mons. D. Mambrini, *Galeata nella storia e nell’arte*, Bagno di Romagna 1939, pp. 28-29; cfr. Pressouyre, *Le Saint Hilare*, p. 139, n.13.



prima della fine del secolo XIX, quando venne avvistata presso un mercante di Ravenna<sup>512</sup>; passò poi nelle mani di un anonimo venditore di Venezia e da lì arrivò nella collezione di Julius Böhler di Monaco, da cui venne acquisita nel 1908<sup>513</sup>. La statua colonna, che si riteneva provenire dall'Italia settentrionale per motivi stilistici<sup>514</sup>, venne identificata da Léon Pressouyre con l'opera ricordata presso la chiesa del monastero di Sant'Ellero negli *Annales Camaldulenses* di Giovanni Benedetto Mittarelli e Anselmo Costadoni, dove si riportava la sezione iniziale dell'iscrizione del cartiglio letta "sub marmoreum votivo simulacro"<sup>515</sup>. La ricostruzione della provenienza interessa anche perché alla metà del Settecento i due eruditi la segnalavano come già all'interno della chiesa, forse presso l'altare maggiore, evidentemente decontestualizzata e oggetto di venerazione in quanto raffigurante il ritratto del fondatore del monastero<sup>516</sup>.

L'abbazia di Sant'Ellero sorge su un'altura a breve distanza dalla cittadina di Galeata<sup>517</sup>. La leggenda agiografica di Sant'Ilario, o Ellero come è chiamato nella tradizione locale, racconta che l'eremita già dimorava sui colli nelle vicinanze del fiume Bidente e qui costruì alla fine del V secolo un monastero, sui terreni a lui donati dal suo primo discepolo, Olibrio<sup>518</sup>. Il cenobio è descritto come di regola antichissima, pre-benedettina, elemento sulla base del quale è stato ventilato che la storia di Ilario e del suo monastero costituiscano una traccia dell'infiltrazione nell'entroterra di

---

<sup>512</sup> L'avvistamento è attribuito ad un erudito forlivese Tomaso Nediani: cfr. Pressouyre, *Le Saint Hilare*, p. 139, n.13.

<sup>513</sup> *The Metropolitan Museum of Art. "Complete List of Accessions."*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 3 (1908), 10, p. 195; Castelnuovo Tedesco, *Column Statue*, p. 93.

<sup>514</sup> Commentava in merito Arthur Kingsley Porter pubblicando la "lombard statuette": "The tradition that this fragment comes from the Veneto is probably based upon its obvious relationship with the works of Nicolò in Verona and Ferrara": A. Kingsley Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture*, in «The American Journal of Archaeology», (22) 1918, 4, pp. 399-427, in particolare p. 426 nota 1. Si noti anche che era nota la statua-colonna da S. Vitale con figura acefala con cartiglio.

<sup>515</sup> *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti quibus plura interseruntur tum ceteras Italicomonasticas res, tum historiam ecclesiasticam remque diplomaticam illustrantia*, Tomus 2: *ab anno Christi 1029 ad annum 1079*, ed. G. B. Mittarelli, A. Costadoni, Venetiis 1756, pp. 70-71; Pressouyre, *Le Saint Hilare*, p. 132.

<sup>516</sup> Il dubbio sorge in ragione del fatto che la voce epigrafica precedentemente riportata è indicata "In ecclesia Sancti Hilari prope altarem maiorem" e la successiva, l'epigrafe del cartiglio della statua, solamente con l'indicazione "Idem", dal che non è chiaro se si trovasse presso l'altare o solo dentro la chiesa.

<sup>517</sup> R. Budriesi, *L'abbazia di Sant'Ellero*, in *Galeata: i monumenti, il museo, gli scavi*, a cura di A. Calbi, G. Susini, Bologna 1983, pp. 40-48.

<sup>518</sup> Per l'edizione critica della vita del santo e la sua traduzione si veda: F. Zaghini, *Sant'Ellero e il suo monastero. Frammenti d'una storia*, Cesena 1988, pp. 31-53. La leggenda vuole inoltre un incontro tra Ellero e il re Teodorico, con il riconoscimento da parte del secondo, testimoniata pure dal rilievo scultoreo per il quale si veda: Budriesi, *Entroterra «ravennate»*, pp. 288-299; da ultimo anche: S. Pedone, *Uniti nella pietra. L'incontro di S. Ilario e Teodorico nel rilievo di Galeata*, in *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, a cura di C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone, Roma 2008, pp. 263-271, con bibliografia.

comunità greche dalla costa adriatica<sup>519</sup>. Già a partire dalla fondazione, la leggenda racconta di un conflitto per il controllo delle terre tra il monastero e il re Teodorico<sup>520</sup>, un conflitto che sembra caratterizzare l'apparizione dell'abbazia di Sant'Ellero nelle poche fonti in nostro possesso per i secoli centrali del Medioevo<sup>521</sup>, forse anche per la posizione strategica rispetto alle vie di comunicazione medievali verso la Toscana<sup>522</sup>. La dipendenza dell'abbazia dal vescovo di Ravenna è testimoniata con sicurezza solo dalla bolla di papa Niccolò IV dell'anno 1288<sup>523</sup>. È stato ipotizzato che l'abbazia avesse avuto a partire dalla seconda metà dell'XI secolo rapporti con Cluny in ragione della testimonianza indiretta fornita dalla produzione manoscritta del monastero. Da Galeata proviene uno dei più antichi codici esistenti delle *consuetunies* del monastero benedettino riformato, e forse da datarsi all'età di Maiolo di Cluny (954-994)<sup>524</sup>.

Delle forme originarie del luogo di culto dedicato al santo e del monastero annesso rimangono le testimonianze del materiale di spoglio riadattato in vario modo nella nuova costruzione del XII secolo<sup>525</sup>. Una simile collocazione cronologica della nuova chiesa è supportata dalla stele funeraria di Rubria Tertulla, conservata presso il Museo Civico e proveniente dalla chiesa, che ci informa di un atto di consacrazione della chiesa nell'anno 1180: "Anno millesimo centesimo octuagesimo, indictione tertiadecima, tempore Alexandri papae III, Federici Imperatori dedicata est haec ecclesia a domino Gerardo ravennatense archiepiscopo tempore Iohannis abbatis III nona augusti"<sup>526</sup>. Anche per il monastero rinnovato nel corso del XII secolo non rimane che qualche traccia assai rimaneggiata nella chiesa; vicine alle forme originali sono la facciata monocuspidata in blocchi di pietra arenaria, sebbene il portale risulti quasi del tutto di restauro, e all'interno l'area presbiteriale, rialzata rispetto al piano della navata.

---

<sup>519</sup> Budriesi, *Entrotterra «ravennate»*, pp. 45-46. La posizione del monastero poi sembra averne determinato un ruolo anche per i secoli successivi; si ritiene perfino che la via Petrosa *que dicitur Lagobardorum* passasse proprio per Galeata: P.M. Conti, *Le vie dell'Appennino tosco-emiliano tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, s.l. 19??, p. 137; *Comunità e vie dell'Appennino tosco-romagnolo*, a cura di P.G. Fabbri, G. Marcuccini, Bagno di Romagna 1977; cfr. Budriesi, *Entrotterra «ravennate»*, p. 55.

<sup>520</sup> G.M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, Napoli 1997, p. 10.

<sup>521</sup> Si veda la cessione al vescovo di Ravenna dei castelli di Civitella e Caselveccio nel 1076 e nel 1077, documento edito in: Zaghini, *Sant'Ellero e il suo monastero*, pp. 211-215;

<sup>522</sup> Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, p. 12.

<sup>523</sup> Rieti, 6 ottobre 1288, edita in: *Les Registres de Nicolò IV*, ed. par M.E. Langlois, 1, pp. 970-971, nr. 7168; Mambrini, *Galeata nella storia*, pp. 37-40; Budriesi, *Entrotterra «ravennate»*, p. 59. Per ipotesi dell'appartenenza a partire dalla fondazione dall'arcivescovo di Ravenna: G. Cencetti, *L'autenticità di alcuni privilegi della chiesa ravennate e la giurisdizione sull'abbazia di S. Ellero di Galeata*, in «Studi Romagnoli», 10 (1959), pp. 73-95; al contrario di quanto sostenuto in merito alla diretta dipendenza dal papato: A. Falce, *Ravenna e il monastero di S. Ilario di Galeata in un episodio di storia caroline (fine del secolo VIII)*, in «Felix Ravenna. Rivista di antichità ravennate, cristiane e bizantine» 32 (1927), pp. 1-29.

<sup>524</sup> Zaghini, *Sant'Ellero e il suo monastero*, pp. 115-127; Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, p. 14.

<sup>525</sup> Ad esempio le due lastre altomedievali di stile bizantino-ravennate murate in facciata, la grande lastra usata come fronte del sepolcro del santo fondatore nella cripta.

<sup>526</sup> Già: Mambrini, *Galeata nella storia*, p. 18; corretta e commentata in Zaghini, *Sant'Ellero*, pp. 222-223.

Dopo i primi goffi tentativi degli eruditi locali di ricondurre le statue-colonna ai primordi della fondazione della chiesa abbaziale<sup>527</sup>, la critica si è trovata concorde nell'indicare per il lapicida autore della decorazione scultorea in funzione architettonica confronti con la scultura di ambito lombardo e con la produzione della scuola di Nicolò in Veneto e in Emilia Romagna, un filone di scultura lombardo-ravennate e una datazione verso il tardo XII secolo<sup>528</sup>.

Léon Pressouyre ha per primo formulato l'ipotesi che le statue colonne facessero parte della decorazione del chiostro della chiesa abbaziale. Da qui le sculture sarebbero già state danneggiate e forse rimosse dalla loro posizione originale a seguito di un violento terremoto nell'anno 1279<sup>529</sup>.

Per la statua-colonna con san Nicola che rifiuta il latte l'ipotesi ricostruttiva di Pressouyre appare convincente, oltre che appropriata per le ragioni già discusse<sup>530</sup> e trova confronti nella decorazione dei chiostri francesi: due esemplari di statua-colonna con l'iconografia di san Nicola che rifiuta il latte si conservano a Saint-Maur-des-Fosses (fig.V.3.7.6), con provenienza dal chiostro della chiesa abbaziale cittadina<sup>531</sup>, e nel museo di Chalons-en-Champagne con provenienza dal chiostro dell'abbazia di Notre-Dame-en-Vaux (fig.V.3.7.7)<sup>532</sup>.

Come già indicato, la diffusione del tema nella letteratura edificante in Francia a partire dalla fine del XII secolo sembra gravitare in un'orbita di riforma benedettina cluniacense. A partire da questo indizio e dal confronto con altri monumenti in qualche misura legati all'ordine benedettino riformato, in cui si trova rappresentato il miracolo del santo che rifiuta il latte, compresa Novalesa, Michele Luigi Vescovi ha suggerito con qualche cautela che la statua-colonna di Galeata si

---

<sup>527</sup> Mons. D. Mambrini, *Cronotassi degli abati di S. Ellero in Galeata*, Meldola 1925, p. 9; Leoncini, *Sant'Ellero*, pp. 29, 32.

<sup>528</sup> Pressouyre, *Le Saint Hilaire*, pp. 134-135; Budriesi, *Entroterra «ravennate»*, pp. 216-222, 300-309; Castelnuovo Tedesco, *Column Statue*, pp. 94-95 (dove si tenta un'interpretazione del contenuto del cartiglio della statua di sant'Ilario, come un'allusione ad un conflitto armato contemporaneo piuttosto che come riferimento all'agiografia, testimoniato nelle cronache tra la seconda metà e la fine del secolo).

<sup>529</sup> R. Budriesi, *Itinerario nel museo: l'atrio*, in *Galeata: i monumenti*, pp. 75-81; Ead., *Entroterra «ravennate»*, pp. 219-226, 301.

<sup>530</sup> Cfr. V.3.3.

<sup>531</sup> Già: V. Wylie Egbert, *Saint Nichoals: the Fasting Child*, in «The Art Bulletin», 46 (1964), 1, pp. 69-70.

<sup>532</sup> L. Pressouyre, *St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister*, in «Gesta », 12 (1973), 1-2, pp. 71-92. La statua dalla distrutta abbazia di Saint-Maur-des-Fosses è accoppiata ad una statua colonna di san Giovanni Evangelista; per il chiostro di Chalons-sur-Marne sono invece numerose le statue-colonna del chiostro conservate e musealizzate, tale che si mostra come un esempio particolarmente utile per immaginare come dovessero apparire questi programmi iconografici figurativi.

inserirsi nella medesima temperie culturale, in qualche modo confermando l'indizio dato dalla produzione manoscritta già menzionata<sup>533</sup>.

Nel caso di Galeata e dell'abbazia di Sant'Ellero è necessario immaginare il perduto insieme iconografico "personalizzato" rispetto agli esempi francesi con i quali è indubbiamente in dialogo; qui, infatti, i principi del vivere comunitario rappresentati dalla virtù monastica del digiuno di san Nicola, e probabilmente da altre figure esemplari di santi ed eremiti, si rispecchiano nella presenza di sant'Ilario, che appare quasi un "collante comunitario" e che fornisce una conferma istituzionale, alludendo con sguardo retrospettivo alle gloriose origini del monastero.

---

<sup>533</sup> M.L. Vescovi, *The "Westernization" of an Image: the Fast of Saint Nicholas and the Monastic Connections*, in *Art History – the Future is Now. Studies in Honor of Professor Vladimir P. Goss*, edited by M. Cepetić, D. Dujmović, V. Jukić, A. Nikoloska, Rijeka 2012, pp. 300-312.



Fig. V.3.7.1. Galeata (FC), Museo Civico Mons. Mambrini, Statua colonna di san Nicola che rifiuta il latte (inv. 1034).

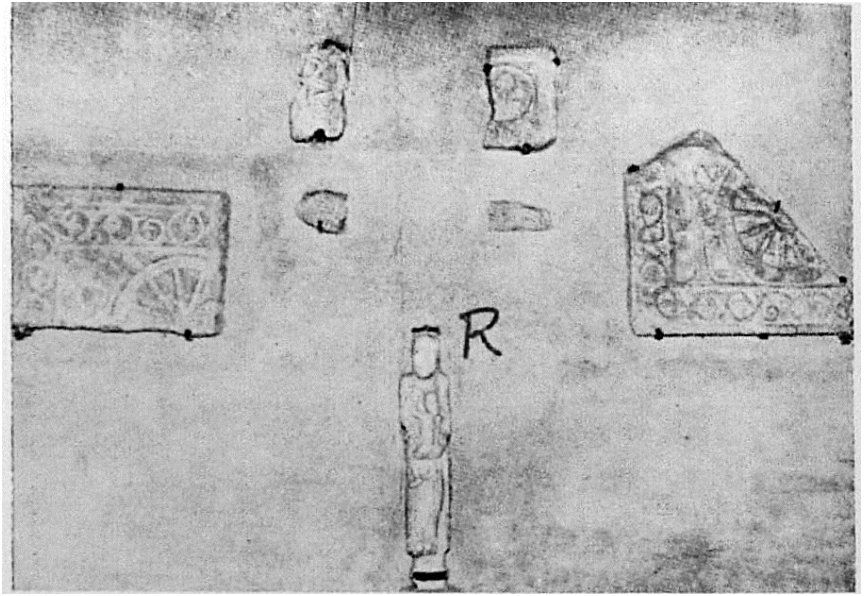


Fig. V.3.7.2a-2b. Galeata, Monastero di Sant'Ellero (o Sant'Ellerano), Galleria del chiostro (ante 1977) (Leoncini 1981).



Fig. V.3.7.3. a-b. Galeata, Museo Civico Mons. Mambrini, dall'abbazia di Sant'Ellero; nella fotografia edita in Leoncini 1981 "testa barbarica".



Fig. V.3.7.4. Galeata, Museo Civico Mons. Mambrini, base-telamone per colonnine binate.



Fig. V.3.7.5a-5b. New York, Metropolitan Museum of Art The Cloister, Sant'Ilario da Galeata, intero e particolare del cartiglio (inv. 08.175.9).



Fig. V.3.7.6. Saint-Maur-des-Fossés, Le Vieux de Saint-Maur, statua-colonna con san Nicola che rifiuta il latte materno (90x20cm).



Fig. V.3.7.7. Châlons-en-Champagne, Musée-cloître roman de Notre-Dame-en-Vaux, statua-colonna con san Nicola che rifiuta il latte materno (dimensioni ignote).



## V.4. XIII secolo

### V.4.1. S. Margherita a Casalrotto (Puglia)

Casalrotto, alle pendici di Mottola, è tra i villaggi rupestri medievali del Meridione uno tra i più indagati sotto il profilo archeologico, storico e documentario<sup>534</sup>. Il toponimo è attestato già a partire dal XII secolo e sembra derivare dal carattere rurale dell'abitato<sup>535</sup>. Le origini sono ignote e rimane dibattuto il carattere etnico e culturale, greco o longobardo, del primo insediamento. È certo che questo assunse presto dimensioni non trascurabili, considerando il numero di abitazioni scavate sui due fianchi della gravina. In questa forma di organizzazione e controllo del territorio agricolo ebbero un ruolo anche le istituzioni religiose; la più antica fonte documentaria è una *charta donationis* del 5 maggio 1081, con la quale il normanno Riccardo Senescalco, signore di Mottola e Castellaneta, figlio di Drogone d'Altavilla e nipote di Roberto il Guiscardo, con l'assenso del vescovo di Mottola Giovanni, donava al monastero benedettino della SS. Trinità di Cava dei Tirreni i monasteri di Sant'Angelo, S. Caterina e S. Vito ubicati nel territorio di Mottola, ed inoltre concedeva tre villani di Mottola con le loro terre per servire il monastero di Sant'Angelo<sup>536</sup>. Significativa è anche la testimonianza di un secondo documento di donazione del Senescalco all'Abbazia di Cava dell'anno 1099, in cui come già sottolineato da Raffaella Tortorelli, emerge un quadro della viabilità da Mottola e l'entroterra verso il mare entro cui il casale rupestre si inseriva<sup>537</sup>. Il momento di maggiore fioritura del sito si colloca tra XII e XIII secolo mentre sembra che a partire dal tentativo di alienazione del casale, scongiurato dalla bolla di Innocenzo IV del

---

<sup>534</sup>C.D. Fonseca, "In Casali Rupto": *Una tappa della Civiltà Rupestre Meridionale (secc. X – XIV)*, in *La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia ricerche e problemi*, Atti del primo convegno internazionale di studi (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), a cura di Id., Genova 1975, pp. 3-24.

<sup>535</sup> È stato però suggerito che la forma dialettale evochi più da vicino il greco "crypte". Non escludo che entrambi gli elementi possano aver concorso.

<sup>536</sup> Cava dei Tirreni, Archivio della SS. Trinità, B. 15 edito in F. Guerrieri, *Possedimenti temporali e spirituali dei Benedettini di Cava nelle Puglie, notizie storiche ricavate da documenti della Badia cavense (secc. XI-XVII)*, parte I: *Terra d'Otranto*, Trani 1900, pp. 133-134; recentemente anche riedito l'appendice documentaria in R. Tortorelli, *Aree culturali e cicli agiografici della civiltà rupestre: i casi di S. Margherita e di S. Nicola di Mottola*, Tesi di dottorato in Storia del Cristianesimo e delle chiese, Università di Roma Tor Vergata, a.a. 2007-2008, Appendice, doc. I, pp. 231-232. Riccardo Senescalco aveva ottenuto il territorio dopo la divisione in contee operata dopo la conquista della regione da Roberto il Guiscardo.

<sup>537</sup> Cava dei Tirreni, Archivio della SS. Trinità, D. 21 edito in Guerrieri, *Possedimenti temporali*, pp. 135-137; di nuovo Tortorelli, *Aree culturali*, pp. 20-21; Appendice, doc. II, pp. 233-235. Per un più vasto quadro della viabilità della città di Taranto, il ruolo della via Appia e le altre strade dell'entroterra si veda: V. von Falkenhausen, *Taranto, in Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 451-475, in particolare pp. 462-465.

1254, abbia inizio una lenta decadenza<sup>538</sup>. Solo nel 1616 l'Abbazia di Cava rinunciò alle rendite provenienti da Casalrotto a favore di Marco Antonio Caracciolo, marchese di Mottola: nella compravendita è menzionata anche, per la prima volta, la chiesa di S. Margherita<sup>539</sup>.

### Spazio e decorazione pittorica

A Margherita, scavata nella parete sinistra della lama<sup>540</sup> che dalla chiesa ha preso il nome, si accede percorrendo una scalinata ripida parallela alla parete rocciosa. Prima dell'ingresso, posto su un piccolo terrazzamento, si vede la scalinata proseguire verso il basso, indicazione di una viabilità verso l'area dove si estendeva l'abitato rupestre. L'aspetto non appariva diverso alla fine dell'Ottocento al francese Charles Diehl: "In una gravina deserta, non lontano da Casabrutta, trovasi la grotta di Santa Margherita, alla quale si accede per mezzo di una stretta scala ricavata nel fianco della roccia"<sup>541</sup>. La chiesa, completamente scavata all'interno della roccia, si compone di due ambienti, un primo di forma pressappoco rettangolare e un secondo dalla forma più irregolare, che sembra quasi circondare su due lati il primo (fig. V.4.1.1-V.4.1.2)<sup>542</sup>. I due vani sono messi in comunicazione da due archi sostenuti da pilastri che si aprono a destra dell'ingresso. Il primo nucleo dell'ambiente risalente all'XI secolo, venne ampliato nel XII<sup>543</sup>. Tutt'intorno al perimetro interno della cripta corre un sedile anch'esso scavato. Le pareti dovevano

---

<sup>538</sup> Per la bolla di Innocenzo IV: Cava dei Tirreni, Archivio della SS. Trinità, M. 49: Guerrieri, *Possedimenti temporali*, pp. 200-201; Tortorelli, *Aree cultuali*, pp. 239-240. Un primo abbandono del casale è invece testimoniato nel 1307: ivi, pp. 21,

<sup>539</sup> Cava dei Tirreni, Archivio della SS. Trinità, C, 5°, fasc. 272, n. 4689 in: P. Dalena, Il «Monasterium Sancti Angeli in Casali Rupto»: revisioni critiche e prospettive di ricerca, in *Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia*, Atti del V Convegno Internazionale di Studi sulla civiltà rupestre medievale (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979), a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1981, pp. 235-275, in particolare pp. 267-275; Tortorelli, *Aree cultuali*, Appendice, doc. V, pp. 250-261. Il documento costituisce la menzione certa della chiesa mentre per le possibili interpretazioni dei documenti tardomedievali si veda: Tortorelli, *Aree cultuali*, p. 26.

<sup>540</sup> Tipico del paesaggio di Casalrotto, si definisce una lama un solco formatosi per erosione dal passaggio di un corso d'acqua, meno profondo e dal letto più arrotondato rispetto alla gravina.

<sup>541</sup> Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie*; Id. *L'arte bizantina nell'Italia meridionale*, trad. G. Dodoli, in G. Dodoli, F. Fiorino, *Viaggiatori francesi dell'Ottocento in Puglia*, vol. VIII (Biblioteca della Ricerca, 19), Bari 1999, pp. 407-542, in particolare pp. 508-514. Diehl effettuò diversi viaggi in Puglia tra 1880 e 1890, dai quali sarebbe poi scaturito il celebre volume. Non sappiamo in quale di queste occasioni ebbe modo di ispezionare il territorio di Casalrotto: cfr. G. Dotoli, *Nota bio-bibliografica su Michel-Charles Diehl*, in *Viaggiatori francesi*, pp. 402-405.

<sup>542</sup> Per il peculiare andamento di queste due aule oratorio denunciava la difficoltà di confronti: Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie*, p. 508. Sull'architettura si veda: A. Medea, *Affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, I, Roma 1939, p. 221; Venditti, *Architettura bizantina*, I, p. 162; F. Dell'Aquila, A. Messina, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari 1988, p. 219; P. Lentini, *Lungo i sentieri rupestri di Mottola*, Mottola 1988, p.121. Falla Castelfranchi ha indagato i momenti "iconoclasti" delle due chiese rupestri di San Nicola e Santa Margherita: M. Falla Castelfranchi, *Le chiese di Santa Margherita e San Nicola a Mottola*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 259-261.

<sup>543</sup> Dell'Aquila, Messina, *Le chiese rupestri*, p. 219.

essere, secondo le più recenti ricostruzioni, totalmente affrescate, a seguito di campagne decorative, svoltesi in un arco temporale definito: sulla base dei caratteri stilistici e iconografici, tra il XII e il XIV secolo<sup>544</sup>.

Nello spessore della parete di ingresso sulla sinistra è l'immagine frammentaria di sant'Antonio abate, cui segue l'intera decorazione della parete sinistra del primo ambiente. Qui il programma iconografico si apre e si chiude con la figura di san Nicola: in corrispondenza con lo spigolo, la decorazione accoglie il miracolo della *Praxis de Tribus filiabus*, cui seguono un maestoso san Michele Arcangelo, la Vergine in trono con il Bambino, entrambi inquadrati da un arco su esili colonne (fig. V.4.1.3), una coppia di santi dalle iscrizioni frammentarie inseriti in una bifora<sup>545</sup> e infine una seconda immagine, iconica, di san Nicola (fig. V.4.1.4)<sup>546</sup>. In questo punto la decorazione della parete è interrotta da un arco poggiate su pilastro addossato; sul lato destro, il pilastro, nella faccia visibile dall'ingresso della chiesa, ospita l'immagine della santa dedicataria della cripta, Margherita, identificata da un'iscrizione latina (fig. V.4.1.5)<sup>547</sup>. Nel pilastro che si apre su questo lato è ancora visibile il volto e i piedi di una monumentale figura di Cristo (fig. V.4.1.6).

La decorazione della parete sinistra si conclude, oltre l'arco, con l'immagine di san Giorgio a cavallo e la parete di fondo accoglie l'abside, preceduta da una seconda immagine di santa Margherita, identificata dall'iscrizione, affiancata dalla Vergine stante con il Bambino (figg. V.4.1.7). L'altare è addossato alla parete all'interno di un arcosolio, la parete di fondo è rettilinea. L'altare presenta una decorazione pittorica con motivi geometrici su fondo chiaro che imita un tessuto liturgico, mentre la lunetta di fondo ospita la rappresentazione di una *Deesis*: Cristo in Maestà benedice tenendo il Vangelo aperto sulle parole "EGO SUM LUX...", affiancato dalle figure della Vergine e del Battista (fig. V.4.1.8)<sup>548</sup>. Alla destra di questo primo altare è la seconda immagine della santa dedicataria, Margherita affiancata, ancora a destra da dodici storie della sua vita, che occupano buona parte della parete curvilinea di fondo (figg. V.4.1.9 a.-c.). La figura

---

<sup>544</sup> Si veda *infra*.

<sup>545</sup> Del primo santo vestito con bella veste rossa decorata da *rotae* perlineate tiene un volume gemmato, una piccola stoffa (?) e un turibolo, mi sembra di poter leggere legge (SCS) [...]RE [...] CIUS, san Lorenzo? Il secondo ha barba appuntita e capelli ricciolati castano scuro e veste tunica e mantello, forse si tratta di un apostolo, ma in corrispondenza della spalla destra mi sembra leggibile solo le lettere "CU", forse san Marco (?).

<sup>546</sup> Si noti che questa, al termine della parete-santorale, è la medesima posizione occupata dal santo anche nella vicina chiesa di S. Nicola.

<sup>547</sup> Margherita è la versione latina di Marina di cui cambia, rispetto alla tradizione orientale, unicamente il nome, venne martirizzata nel III secolo sotto Diocleziano ad Antiochia di Pisidia, conobbe una discreta fortuna iconografica in Oriente, dove storie della sua vita sono attestate in Cappadocia e a Cipro. A. Kazdhan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Marina*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, p. 1299.

<sup>548</sup> L'immagine di Cristo appare a mezzo busto, nonostante questo si intravede una parte del cuscino della seduta sulla destra che sembra indicare che fosse seduto in trono.

iconica della santa è quasi delle dimensioni del naturale. Margherita, identificata dall'iscrizione, tiene con la mano destra la croce del martirio mentre mostra il palmo dell'altra mano vicino al petto nel gesto dell'orante. È sontuosamente abbigliata, al di sopra di una veste blu con alto bordo giallo ocra a rombi sul fondo indossa un mantello rosso scuro arricchito da una fitta decorazione a *rotae* e cerchietti, una bordatura in ocra gialla ad imitazione dell'oro e doppia fila di perline, legato al petto da una spilla circolare con gemme e perline; anche i polsini sono decorati da file di perline<sup>549</sup>. I capelli sono raccolti in un camelaucio bianco con linee orizzontali rosse; il volto giovanile appare poco caratterizzato nella sua fisionomia. In basso a destra si legge "MEMENTO D[OMINE] FAMULI TUI SARULI SACER (DOTIS)"<sup>550</sup>.

Le scene al lato della santa si dispongono su due registri di altezza ineguale, dai 60 ai 90 centimetri circa. Solo il primo episodio in alto è separato in un vero e proprio riquadro mentre i restanti si susseguono in una narrazione continua, spesso distinti tra loro grazie a elementi del paesaggio. Il primo riquadro è l'unico in cui la santa non compare: il prefetto Olibrio a cavallo, accompagnato da altri due cavalieri. Seguono nel registro in alto muovendo verso destra questi episodi: Margherita con due fanciulle custodisce il gregge; Margherita è portata al cospetto di Olibrio; la prima delle torture, legata mani e piedi e appena nuda, forse su una graticola; la seconda tortura della santa, legata ad un palo, con il corpo nudo che mostra le ferite; infine Margherita sopravvissuta alle torture, è rinchiusa in prigione con un grosso drago ai suoi piedi<sup>551</sup>. Nella prima porzione del secondo registro da sinistra: la santa è rappresentata in piedi vestita con il braccio destro alzato mentre impugna un martello con il quale sta per colpire il demonio, tenuto per i capelli con l'altra mano; segue la terza tortura della santa, rappresentata nuda in un recipiente alto fino alla vita; nella successiva scena di tortura la santa di nuovo nuda tra i due carnefici, davanti al prefetto Olibrio in trono; la santa è in un bacino d'acqua bollente; la penultima scena ritrae il giudizio di Margherita che si conclude, nell'ultima porzione del registro, con la decapitazione della santa. Olibrio, i carnefici e Margherita sono identificati da iscrizioni latine in lettere capitali bianche<sup>552</sup>.

---

<sup>549</sup> Forse l'insistita decorazione fa riferimento al significato del nome della santa nella tradizione occidentale, Margherita ovvero "perla", che sostituisce il greco Marina: *Acta S. Marinae et S. Christophori*, bearbeiten von H. Usener, in *Festschrift zur fünften saculärfeier der Carl Ruprechts – Universität zu Heidelberg überreicht von Rector und Senat der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität*, Bonn 1886, pp. 2, 10-26; pp. 15-46; cfr. Tortorelli, *Aree cultuali e cicli agiografici*, pp. 40; 265.

<sup>550</sup> Lo stesso Sarulo dedica un'immagine di san Nicola nell'omonima vicina chiesa, si veda in particolare: Safran, *The Medieval Salento*, p. 47, p. 289, nrr. 75A-75B.

<sup>551</sup> Tortorelli ritiene che qui la santa stia uscendo dal ventre del drago, ma non sembra possibile concordare.

<sup>552</sup> Luigi Michele De Palma ha recentemente proposto una lettura in chiave antropologica e, possiamo dire, di storia sociale, delle ragioni della diffusione nella civiltà rupestre medievale del culto di santa Margherita.

La decorazione pittorica prosegue, oltre la curvatura della parete del secondo ambiente, con due grandi riquadri contenenti le figure di san Demetrio a cavallo e santo Stefano in piedi (fig. V.4.1.10). Al termine della parete un arco dà accesso ad un terzo recesso: nell'intradosso è addossato un secondo altare, dove è un'immagine a monocromo di Cristo benedicente, un'imitazione di un tessuto liturgico figurato, come mi sembra chiaramente denunciato dal formato, dall'incorniciatura e dal decoro a rombi alle spalle della figura (fig. V.4.1.11)<sup>553</sup>. Un'ultima immagine della Vergine con Bambino si trova sulla destra del pilastro.

Tornando al punto di partenza della decorazione pittorica, il riquadro contenente l'episodio nicolaiano è posto al di sopra di un velario dipinto (alto 58 cm) ed ha un formato quasi quadrato (120x110cm) (fig. V.4.1.12)<sup>554</sup>. La scena si svolge entro un fondale architettonico che compone l'abitazione del padre e delle tre figlie, protagonisti del miracolo. Nella parte sinistra i registri sono due: in alto è una loggia con colonnine terminante in una cornice merlata e entro ciascuna apertura (tre in totale) è seduta una delle figlie. Nel registro inferiore a sinistra si trova di nuovo un'apertura ad arco terminante in alto con un profilo merlato, mentre sulla destra è rappresentato l'esterno di due corpi di fabbrica: rispettivamente quello di una torre a base quadrata e di una struttura base circolare con copertura lignea. In questo registro più basso si trova la figura, distesa su di un catafalco, del padre delle tre fanciulle, come sospeso in un questo sfondo architettonico che mescola interno ed esterno. All'estrema destra, invece, un'apertura ad arco ad ordine unico, alta quanto i due registri sulla sinistra, permette l'ingresso in scena di san Nicola.

Su di uno sfondo blu scuro, sopra alla testa del santo è l'iscrizione in lettere capitali bianche "(SCS) NICOLAUS" (fig.V.4.1.13). Il volto è sfortunatamente danneggiato da una grossa caduta di colore, ma si può vedere ancora l'ampia fronte stempiata, contornata dai corti capelli grigio chiaro con il tipico ricciolo al centro della fronte. La testa è vista di tre quarti e si rivolge verso sinistra, come si evince anche dall'intero movimento del corpo. San Nicola con il piede sinistro senza peso è proteso in avanti nell'atto di porgere il sacchetto con la dote attraverso la finestra

---

La santa è presentata nell'agiografia e nelle immagini come sauroctona e dunque invocata per la cura dalle malattie, in luoghi spesso caratterizzati dalla presenza di fonti ritenute curative. L'autore richiama inoltre anche il ruolo di san Nicola che in virtù del suo patronato sul mare è ugualmente dotato di un carattere sauroctono, da cui la sua associazione a santa Margherita e la sua presenza in numerosi contesti rupestri: L. M. De Palma, *Le origini medievali di un santuario mariano. L'invenzione di Santa Maria dei Miracoli di Andria*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 63 (2009), 1, pp. 73-90, in particolare pp. 85-90.

<sup>553</sup>Solitamente ritenuta una sinopia per una decorazione policroma (Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, p. 255). Lo stato conservativo del resto della decorazione pittorica all'interno della chiesa e i caratteri stessi di questo riquadro spingono a rifiutare questa lettura.

<sup>554</sup> Le misure riportate da Caragnano comprendono lo zoccolo decorativo con una leggera imprecisione: Caragnano, *Una inconsueta iconografia*, p. 153.

aperta nel muro della casa. Il santo indossa una tunica blu e un *phelonion* rosso chiaro, che ricade intorno alle braccia in un moltiplicarsi di eleganti pieghe perpendicolari. Intorno alle spalle e lungo il corpo scende l'*omphorion* e croci sono appena visibili, che termina in frange. Sulla sinistra in basso sotto al *phelonion* si intravede un altro elemento dell'abbigliamento del vescovo, un *tablion* giallo ocra.

Come nella tradizione iconografica bizantina, il santo è rappresentato in età avanzata e già in possesso della sua dignità episcopale, elementi che contraddicono il racconto, seguito invece nella tradizione iconografica occidentale<sup>555</sup>. È interessante notare che, come nei riquadri iconici che seguono l'episodio, alla figura stante del santo sembra essere riservato uno spazio discreto, delimitato dall'apertura ad arco. Quest'ultima è travalicata solamente la mano destra con il sacchetto delle monete d'oro. Il letto su cui dorme il padre è disposto leggermente in diagonale, come suggeriscono i piedi in primo piano. L'uomo è coperto da un lenzuolo rosa che descrive, aderendovi, la posizione del corpo e nasconde la nudità fino all'altezza delle spalle. Con il braccio destro fuori dal lenzuolo egli sembra sollevarsi, mentre la mano sinistra appoggiata alla guancia corrisponde al consueto gesto del dolore. I lunghi capelli e la barba grigi dimostrano l'età avanzata dell'uomo, che è sveglio, forse in riferimento al racconto che ove è descritto insonne nel tormentoso pensiero dell'empia decisione presa per il futuro delle figlie (fig. V.4.1.14)<sup>556</sup>.

In alto, le tre figlie sono sveglie e sedute, inquadrare ciascuna entro un arco (fig. V.4.1.15). Questo schema trova confronti in Puglia, ad esempio nell'icona agiografia da Bisceglie (Cfr. V.4.3) e nell'icona agiografica murale del santuario di Santa Maria dei Miracoli di Andria (Cfr. V.4.8) e sembra poter derivare da un modello orientale<sup>557</sup>. Mi sembra che Domenico Caragnano abbia avuto un'interessante intuizione in merito a questa scelta iconografica, affermando le fanciulle siano "esibite" alla vista di tutti, esposte o offerte in questo spazio aperto verso l'esterno costituito dalla loggia<sup>558</sup>. Una lettura condivisibile e risuona in relazione alla realtà concreta della condizione femminile, al consueto confinamento delle donne in luoghi appartati della casa e di conseguenza,

---

<sup>555</sup> Patterson Ševčenko, *the Life*, pp. 86-90.

<sup>556</sup> Questa lettura mi sembra preferibile a quella di una rappresentazione di un momento intermedio del racconto, dove il padre sarebbe sveglio in trepida attesa di sorprendere il suo benefattore (e poi svegliato dal cadere delle monete), come suggerito per Novalesa (V.2.3): cfr. Caragnano, *Una inconsueta iconografia*, pp. 52-53.

<sup>557</sup> Si veda in proposito l'immagine del miracolo nella chiesa dei Ss. Pantaleimon e Nicola in Bulgaria (1259), i cui artisti avevano senza dubbio a disposizione un autorevole modello di riferimento. cfr. Schroeder, *Transformative Narratives*, p. 123, fig. 18, cfr. V.4.5.

<sup>558</sup> Caragnano, *Una inconsueta iconografia*, p. 53.

per contrasto il significato esplicito che doveva assumere, per un osservatore antico, l'esposizione delle ragazze.

Come negli esempi pugliesi appena citati qui le tre fanciulle hanno i capelli raccolti in una cuffia (o camelaucio) qui bianca decorata da linee rosse. Le fogge degli abiti sono invece differenziati: la prima a sinistra indossa una veste rossa con disegni rosa, quella centrale una azzurra con decori rossi e la terza una rossa con decori a losanghe azzurre. In questa opulenza degli abiti, l'indigenza della famiglia, che costituisce il motore stesso del racconto, è curiosamente contraddetta. Le due fanciulle ai lati sono entrambe leggermente voltate verso la sorella al centro, la quale viene indicata da entrambe con il gesto delle mani. I visi sono purtroppo gravemente danneggiati: è appena più leggibile quello della figura centrale, l'unico frontale, dalla ieratica simmetria.

È chiaro che la figura di san Nicola non appare come un'incursione inaspettata nel contesto delle chiese rupestri di Casalrotto, dove, se non bastasse l'omonima cripta, le tante immagini del presule ne testimoniano il radicamento del culto. Però il motivo che ne ha determinato della scelta di inserire in S. Margherita anche questo episodio narrativo, merita di essere approfondito in rapporto al restante programma iconografico.

La mancata caratterizzazione fisionomica accomuna il ritratto di Margherita e quello delle tre fanciulle (ormai poco percepibile a causa delle cadute di pellicola pittorica) e può essere intesa quale riferimento alla giovane età. È possibile che le tre fanciulle funzionino come la controparte della parabola agiografica della santa dedicataria della chiesa, che difende la sua verginità e castità con la fede, mentre le fanciulle la salvano grazie all'intervento del grande taumaturgo. Le vesti preziose delle tre figlie ricordano le loro nobili origini, paragonabili se non pari a quelle di Margherita. Questo legame tra le fanciulle e Margherita sembra spiegare anche la reiterazione del santo sulla stessa parete in forma di icona murale.

Nella pittura rupestre pugliese sono rare le testimonianze di scene narrative, tantopiù agiografiche<sup>559</sup>, tanto che la chiesa di S. Margherita si configura, per la grande parete agiografica

---

<sup>559</sup> Nella chiesa di Sant'Angelo a Casalrotto è un ciclo cristologico piuttosto esteso in pessimo stato conservativo. Sulla prevalenza delle rappresentazioni iconiche nella pittura rupestre in Italia meridionale sarebbero necessari aggiornamenti teorici alla luce delle nuove scoperte, dopo gli ormai classici contributi: M. Falla Castelfranchi, *La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata*, in *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Atti del terzo convegno interecclesiale (Bari, 11-13 maggio 1987), a cura di G. Distante, in «Nicolaus», 15 (1988), pp. 297-314; Pace, *La pittura delle origini in Puglia*, pp. 338-340. Cfr. G. Arcidiacono, *Immagini votive narrative nelle chiese rupestri del siracusano: tracce e percorsi tra Oriente e Occidente*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*, atti dell'VIII

della dedicataria e per il riquadro del miracolo nicolaiano, come un caso davvero singolare. Questa singolarità ha generato diverse proposte di datazione. Charles Diehl descriveva il programma come un procedere disordinato di fasi decorative distinte con “pitture greche a fianco a pitture latine”<sup>560</sup>. La prima fase, la più antica viene identificata con sicurezza nell’immagine dell’Arcangelo Michele sul pilastro e la *Deesis* dell’abside da datare entro il XII secolo (figg. V.4.1.6, 8)<sup>561</sup>. Alla seconda fase della decorazione, la più consistente, ma, a suo parere, la più mediocre, apparterebbero il gruppo i santi della parete di sinistra del primo ambiente fino alla parete di fondo, dopo il san Giorgio, la Theotokos a e santa Margherita. All’interno della stessa fase decorativa vengono collocati anche la *Deesis* dell’abside e i pilastri a sostegno della volta e anche i “parecchi affreschi di dimensione minima [che] rappresentano scene della vita di San Nicola e soprattutto di Santa Margherita”<sup>562</sup>. Ed è sulla base dell’iscrizione latina di Sarulo, che accompagna l’immagine iconica di santa Margherita a destra dell’abside, che Diehl attribuisce l’intero gruppo di pitture alla committenza di un “prete di rito latino, e dal nome che porta, d’origine longobarda o normanna”, in occasione della quale questi deve aver coperto le pitture greche<sup>563</sup>. Ma se i racconti agiografici di Margherita e di Nicola non ponevano un problema di “traduzione” per il committente latino, secondo il parere di Diehl, alle immagini così greche dei santi guerrieri, Giorgio e Demetrio, questi avrebbe dovuto riparare, facendo inserire iscrizioni latinizzate al posto delle originali greche<sup>564</sup>. Nella sua lettura e nel suo giudizio circa la cronologia relativa delle pitture della chiesa, egli delinea un quadro in cui le pitture di maggiore qualità sono più antiche e greche mentre quelle “mediocri” sono più tarde e latine<sup>565</sup>. Diehl, pur rifiutando, nella più ampia considerazione del problema, un automatismo tra lingua e cultura di riferimento dei pittori, la quale

---

convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre-1 dicembre 2018), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 287-315, in particolare p. 289.

<sup>560</sup> Diehl, *L’arte bizantina in Italia meridionale*, pp. 508-509. Si ricorda qui che la descrizione delle due chiese rupestri di S. Margherita e di S. Nicola si inserisce nel capitolo “La scuola di pittura bizantina e i tentativi di romanizzazione”, ad apertura delle considerazioni circa la complessità del bilinguismo della pittura pugliese, ovvero della compresenza di caratteristiche di stile e di scelte iconografiche greche affiancate ad iscrizioni latine, compresenza di iscrizioni latine e iscrizioni greche: cfr. Ivi, p. 507.

<sup>561</sup> Diehl, *L’arte bizantina in Italia meridionale*, pp. 511, 514.

<sup>562</sup> Ivi, p. 509.

<sup>563</sup> Ivi, p. 510.

<sup>564</sup> Ivi, pp. 510-511. Una analoga spiegazione addotta per l’errore nell’iscrizione sul Vangelo nella *Deesis* dell’abside, che Diehl attribuisce alla prima decorazione: ivi, p. 512.

<sup>565</sup> A questo proposito tornavano le considerazioni di François Lenormant su una scuola italo-latina, specifica della contea di Lecce e delle laure in Terra d’Otranto, dove, oltre agli affreschi dal “puro carattere bizantino” con iscrizioni greche, si affiancavano anche affreschi “di diverso stile, appartenenti a diversa tradizione artistica e accompagnati da leggende latine”: F. Lenormand, *Notes archéologiques sur la Terre d’Otrante*, in «Gazette Archéologique», 1881-1882, pp. 122-124; Id., *Note archeologiche sulla terra d’Otranto*, trad. F. Fiorino, in G. Dotoli, F. Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell’Ottocento, IV: Il viaggio di F. Lenormant* (Biblioteca della Ricerca, 4), Fasano 1989, pp. 323-416, in particolare pp. 412-416.



dovrebbe emergere come carattere intrinseco (dello stile)<sup>566</sup>, conclude per una datazione delle pitture della seconda fase verso il XIII o XIV secolo, in ragione della loro “latinità”<sup>567</sup>. Alba Medea, nella sua accurata descrizione degli affreschi, concordava con la datazione delle pitture più antiche al XII secolo, e con l’attribuzione dell’immagine di santa Margherita con le sue storie e le restanti pitture al secolo XIV<sup>568</sup>.

Più recentemente, a partire dagli studi di Marina Falla Castelfranchi, le pitture che Diehl riteneva più antiche, ovvero quelle intorno al pilastro centrale dell’invaso che ospitano Margherita, l’arcangelo Michele e la Vergine con Bambino, sono state ricondotte al pieno XIII secolo<sup>569</sup>. La prima in particolare è ritenuta da Falla Castelfranchi la copia di un’icona più antica da cui trarrebbe anche l’ispirazione tardocomnena (si veda il riferimento all’icona murale del santo nella chiesa di Nerezi 1164). Mi sembra che questo carattere spiccatamente tardocomneno, caratterizzi pure l’immagine della Vergine con Bambino sulla parete sinistra del primo ambiente (fig. V.4.1.3), dove emerge un gusto per lineamenti angolosi e profili aguzzi, sebbene le proporzioni e la monumentalità ne tradiscano l’appartenenza alla stessa campagna decorativa delle restanti pitture. In particolare, proprio la figura del secondo Arcangelo e della Vergine con Bambino limitrofa mostrano ricchezza e pastosità cromatica, volumi pieni, caratteri che si rintracciano in alcune celebri icone pugliesi attribuite al XIII secolo<sup>570</sup>. Marina Falla Castelfranchi confrontava poi proprio il volto del padre nella scena nicolaiana con le pitture serbe di Studenica<sup>571</sup>. Data la difficoltà di valutare una cronologia più puntuale per la seconda fase di Casalrotto, comprendente anche il nostro miracolo nicolaiano, pure in un clima già duecentesco, gli affreschi possano ancora collocarsi entro la metà del secolo, proprio per alcuni riferimenti ad una sensibilità tardocomnena.

---

<sup>566</sup> Diehl, *L’arte bizantina in Italia meridionale*, p. 524-526.

<sup>567</sup> Ivi, p. 526

<sup>568</sup> Medea, *Affreschi delle cripte*, pp. 223-226.

<sup>569</sup> Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina*, p. 111; M. De Giorgi, *Interazioni del sacro. Forme e modelli di culto nella pittura bizantina in Puglia*, in «Convivium» 5 (2018), 1, pp. 112-125, in particolare p. 123. Una proposta di slittamento verso il XIV secolo: Caragnano, *Una inconsueta iconografia*, pp. 56-60.

<sup>570</sup> Si vedano la *Madonna della Madia* di Monopoli, le tavole mariane di Siponto, di Canosa, di Trani: in *Icone di Puglia e Basilicata*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre-11 dicembre 1988), a cura di P. Belli d’Elia, Sesto San Giovanni (MI) 1988, cat. nr. 4, 7, 8, 18.

<sup>571</sup> Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, p. 251.

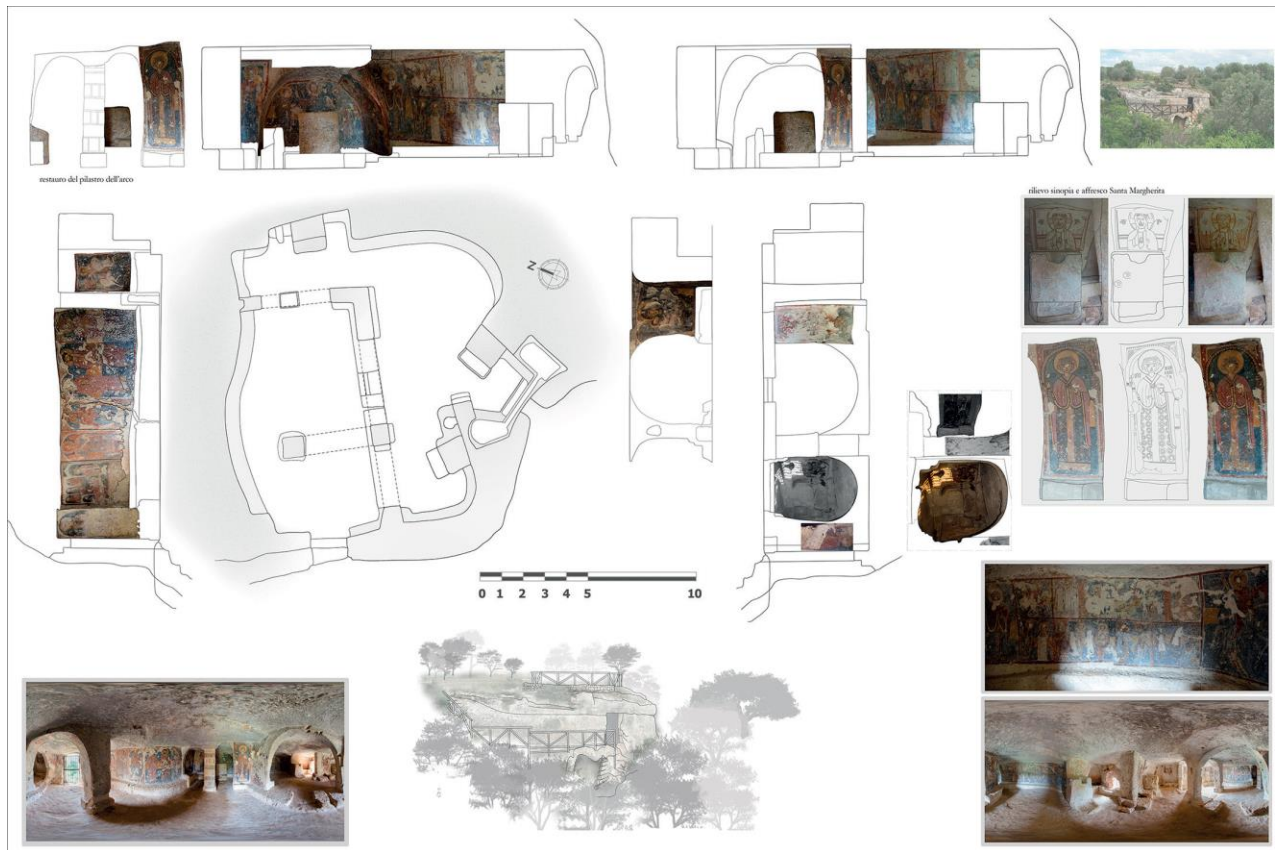


Fig. V.4.1.1 Rilievo e fotografie della chiesa rupestre di Santa Margherita a Casalrotto presso Mottola (Serafini, Di Giorgio 2017).

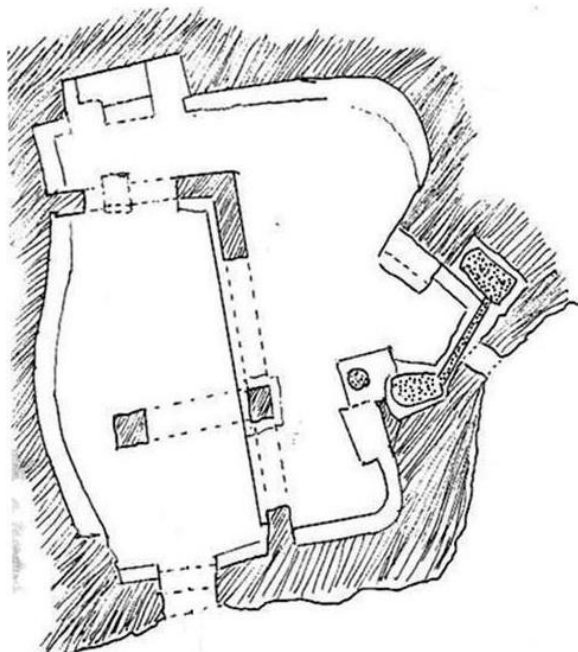


Fig. V.4.1.2 Pianta della chiesa di Santa Margherita a Casalrotto (Lentini 1988).



Fig. V.4.1.3. Casalrotto (Mottola), Chiesa di S. Margherita, angolo parete sinistra del primo ambiente, *Praxis de Tribus Filiabus*, Arcangelo Michele, Vergine Eleousa in trono.



Fig. V.4.1.4. Casalrotto (Mottola), S. Margherita parete sinistra del primo ambiente, san Lorenzo e san Marco (?), san Nicola.

Fig. V.4.1.5. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, arco sostenuto da pilastri che separa il primo ambiente, lato nord-ovest, santa Margherita; a destra la figura di Cristo





Fig. V.4.1.6. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, pilastro che separa i due ambienti, lato est, Madonna con Bambino



Fig. V.4.1.7. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, primo ambiente, parete sinistra spigolo nord-est: san Giorgio; parete est: santa Margherita e Vergine con Bambino.



Fig. V.4.1.8. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, primo ambiente, arcosolio con altare: *Deesis*.



3.V.4.1.9.a.-b.-c. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, santa Margherita e storie della vita: a: particolare della santa; b. particolare dell'iscrizione dedicatoria; c. veduta generale.





Fig.V.4.1.10. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, secondo ambiente, parete di fondo angolo nord-est, san Demetrio e santo Stefano.



Fig. V.4.1.11. Casalrotto (Mottola), chiesa di S. Margherita, pilastro che separa il secondo ambiente, particolare: Cristo benedicente.



Fig.V.4.1.12. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, parete sinistra,  
*Praxis de Tribus filiabus*.



Fig. V.4.1.13. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, parete sinistra, *Praxis de Tribus filiabus*, particolare del volto perduto del santo, iscrizione latina.

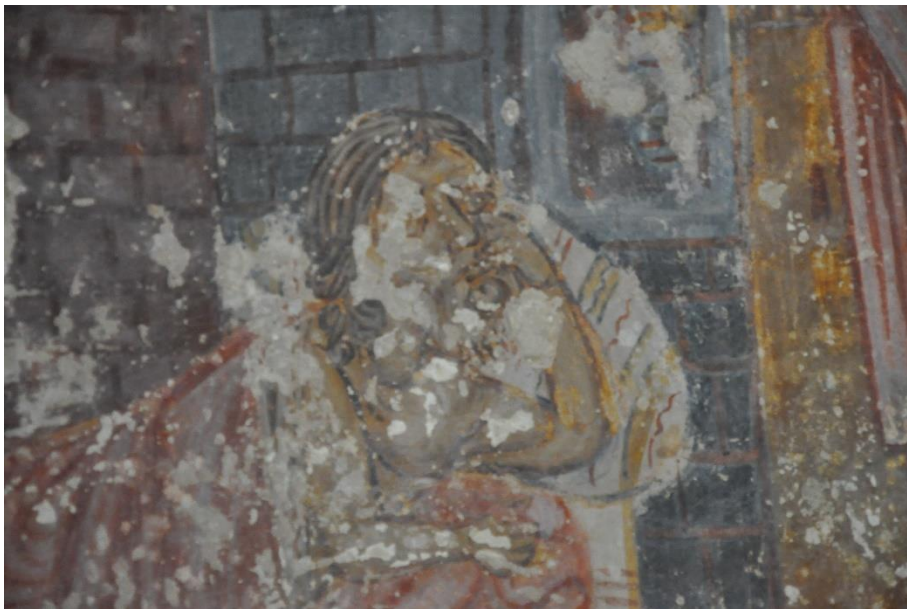


Fig. V.4.1.14. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, parete sinistra, *Praxis de Tribus filiabus*, particolare della figura del padre.





Fig. V.4.1.15. Casalrotto (Mottola), S. Margherita, parete sinistra, *Praxis de Tribus filiabus*, particolare delle fanciulle.

#### V.4.2. Gli affreschi staccati di Aversa (Campania)

Presso i locali dell'Archivio diocesano di Aversa si conserva oggi in deposito, dopo la recente riconsegna alla città<sup>572</sup>, un frammento di affresco staccato con storie di san Nicola (fig. V.4.2.1). L'affresco è stato presentato al pubblico nel catalogo *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio* del 1995, e in quella sistemazione si trovava nella sala XXVI<sup>573</sup>. Il brano è allestito su un supporto di cemento sterile di forma quasi quadrata (120 centimetri di lato). Le due scene visibili sono entrambe tagliate alle estremità e sono divise al centro da un triplo bordo, una fascia di colore rosso con ai lati due fasce di colore giallo-arancio, ciascuna spessa quattro centimetri e separate da una linea bianca, che si riduce a due sole fasce, una gialla e una rossa in basso e in alto. Il bordo incornicia le due scene entro due riquadri di 60 centimetri di lato ciascuno e prosegue chiaramente in basso, tale che è possibile ipotizzare un minimo di altri due analoghi riquadri nel registro inferiore. Di quello in basso a sinistra si conserva un minuto frammento figurato. Entrambe le scene risultano lacunose alle estremità quindi non abbiamo modo di indicare preventivamente in quale punto del racconto ci troviamo, ovvero se e quante scene dovessero affiancarle da un lato e/o dall'altro. In ciascuno dei due riquadri visibili è un'ulteriore fascia di colore azzurro, di una sfumatura leggermente più chiara dello sfondo su cui si stagliano i due episodi. Sul bordino verticale che incornicia la scena di destra è ben leggibile l'iscrizione in lettere bianche "S. NICOLAUS", elemento che toglie ogni possibile dubbio circa l'identificazione del protagonista delle due scene marine rappresentate. La scena a sinistra, mutila dell'inizio, è tutta occupata dallo scafo e dalla poppa di una nave, agli alberi sono issate due vele spiegate di forma triangolare, l'albero di destra è fortemente inclinato da un lato, sulla sommità si intravede parte della coffa (fig. V.4.2.2). In basso si vedono le onde del mare avvolgere lo scafo, rese quasi in trasparenza. Sulla nave sono ancora visibili quattro personaggi. All'estremità destra è un uomo dalla barba appuntita e grigia che si rivolge verso destra e indossa una veste di colore rosso. È tutto ciò che resta visibile, abbastanza per affermare che non si tratti del vescovo Nicola e neppure di un santo coprotagonista, perché sul lato destro del viso non vi è traccia di pittura gialla corrispondente ad un nimbo. Verso questa misteriosa figura si rivolgono, con il volto e con il gesto delle braccia, tre personaggi di età giovanile: sono sbarbati e hanno i capelli corti, rappresentati

---

<sup>572</sup>F. Pezzella, *Gli affreschi di Santa Maria a Piazza di Aversa tornano a casa*, in «Nero su Bianco», 20 (2017), fasc. 5 (19 marzo).

<sup>573</sup>A.M. Romano, *Affresco con storia di san Nicola; Affresco di S. Caterina di Alessandria*, in *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli 1995, nr. 163-164, p. 209. I frammenti sono menzionati e collocati presso la cattedrale di Aversa in: Falla Castelfranchi, *L'icona agiografica*, p. 182, fig. 12.

in proporzioni leggermente inferiori al primo. Tra l'uomo anziano e barbato e il giovane uomo di fronte a lui, sembra stia avvenendo uno scambio, ovvero non è chiaro se sia il primo a dare il remo al secondo o viceversa.

La scena nel riquadro limitrofo mostra nuovamente una nave, di cui vediamo però in questo caso la prua, su cui si staglia la figura monumentale di san Nicola e il bordo dello scafo, dove sono quattro figure che gli si rivolgono (fig. V.4.2.3). La nave appare simile a quella della scena precedente, sebbene si veda solo uno dei due alberi con rispettiva vela e coffa quadrata in alto. San Nicola veste una tunica blu sotto al pallio rosso, sul quale però non si intravedono tracce di stola con croci a completare, come di consueto, l'abbigliamento vescovile. Un ampio nimbo giallo ocra inquadra il viso asciutto e dall'espressione severa, segnato da rughe, stempiato con capelli e barba corta grigio chiaro. Il santo rivolge lo sguardo verso l'alto, in un punto ormai perduto della rappresentazione e benedice con la mano destra nella stessa direzione mentre la mano sinistra è occupata a sostenere il volume gemmato, qui goffamente ridotto ad un tascabile di formato quadrato. Le quattro figurette che gli si rivolgono, come le precedenti, sono sbarbate e di aspetto giovanile, di proporzioni nettamente minori rispetto al santo. In particolare uno di loro, per la ridotta statura, si direbbe essere un bambino. Sfortunatamente, nella perdita dei restanti episodi narrativi – del terzo riquadro in basso a sinistra si può solo intuire l'ambientazione cittadina – è difficile affermare in via definitiva se le proporzioni ridotte dei personaggi siano dovute al contenuto narrativo, ovvero che siano rappresentati dei bambini, oppure, come sembra più plausibile, che i marinai appaiano assai più piccoli in una prospettiva gerarchica, con il fine di enfatizzare la figura di Nicola che, dominatore delle forze naturali, appare un gigante a confronto<sup>574</sup>. Mi sembra che piuttosto che di due episodi dello stesso miracolo, i frammenti di Aversa presentino due distinti miracoli di mare.

La seconda scena presenta numerose analogie con le rappresentazioni degli interventi marini del santo; in alto, nel punto a cui il santo rivolge lo sguardo, possiamo anche immaginare dovessero essere rappresentati dei demonietti, come nell'iconografia bizantina, a simboleggiare le forze maligne contro cui egli interviene<sup>575</sup>.

---

<sup>574</sup> Rari sono i miracoli che nelle fonti agiografiche uniscono il patronato sul mare al mondo dell'infanzia; nessuno di essi però sembra corrispondere a quanto vediamo nei frammenti di Aversa: di una certa diffusione nei testimoni manoscritti greci, ma praticamente ignoto all'iconografia, è il miracolo dei tre fanciulli di Creta resuscitati da san Nicola dopo l'affogamento (cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, pp. 418-419); un altro miracolo il *De tribus christianis*, anch'esso senza riscontri iconografici, racconta della caduta in mare di due bambini durante una traversata in mare di una affollata nave verso Costantinopoli, anche questi salvati dal santo (ivi, p. 419).

<sup>575</sup> La scena è analoga a quella rappresentata nella chiesa di S. Nicola tis Rodias di Arta: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 33-34.

La prima scena invece appare decisamente più problematica per la presenza dell'uomo anziano e del gesto con il quale apparentemente gli uomini sulla nave gli stanno consegnando il remo. L'unico episodio nell'agiografia greca di Nicola che mi sembra possibile accostare quanto visibile qui è il miracolo denominato da Gustav Anrich *De monaco Nicolao*<sup>576</sup>. Il miracolo racconta del monaco di nome Nicola imbarcato su una nave con alcuni marinai; dopo un primo tratto di navigazione favorevole, scoppia una terribile tempesta e i rematori spaventati abbandonano i remi e si stringono invocando san Nicola. Al monaco appare il suo santo omonimo, che lo esorta a mostrarsi coraggioso davanti ai marinai impauriti, e a prendere in mano la situazione, mettendosi alla guida della nave, perché sarebbero stati salvi. Sebbene nella scena non si veda san Nicola e difficilmente la veste rossa dell'uomo sia inequivocabilmente identificabile con un abito monacale, l'immagine del remo ceduto sembrerebbe risuonare con il senso di questo racconto<sup>577</sup>. Nel minuto frammento figurato in basso a sinistra è solamente possibile intravedere i resti di un'architettura, una torre forse al centro e un arco sul lato sinistro, con una parte più scura al suo interno (fig. V.4.2.4)<sup>578</sup>.

In ragione del formato delle scene e della griglia che le doveva contenere, mi sembra possibile ipotizzare che il ciclo nicolaiano di Aversa si configurasse in origine come la parte narrativa di un'icona agiografica murale di tipo anomalo. L'altezza di due scene sovrapposte compreso il bordo è di 144 centimetri, misura che permette di immaginare un pannello iconico in cui la figura del santo sarebbe stata di dimensioni leggermente inferiori al naturale. Questa conformazione in due registri di storie è meno frequente ma non inedita e non priva di successo<sup>579</sup>. In alternativa,

---

<sup>576</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 196-197; II, pp. 416-417; Cioffari, *Il mare nelle fonti*, p. 367.

<sup>577</sup> Nessun altro miracolo di mare sembra avere impostazione narrativa simile. Non è possibile che l'uomo sia il marinaio egiziano Amoni, già incontrato a Fragalà, poiché questi è sempre descritto come un giovane. Neppure sembra poter essere chiamato in causa il celebre miracolo dell'Olio pestifero, per il quale dovremmo poi immaginare alle spalle dell'uomo una seconda figura femminile o la variante presente nella *Vita acephala* dove Diana assume le fattezze di un uomo (cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 434; Patterson Ševčenko, *The life*, p. 96). Anche ritenendo possibili queste due eventualità mancherebbe comunque il dono del vaso, centrale nella narrazione e non assumerebbe alcun significato la gestualità presentata nella scena.

<sup>578</sup> Si potrebbe suggerire, in via del tutto ipotetica, la presenza in questo punto dei tre generali imprigionati, sulla base dei numerosi confronti che le architetture di questo episodio offrono in ambito bizantino. Si vedano ad esempio le prigioni dell'icona agiografica di san Nicola del monastero di S. Caterina al Monte Sinai della fine del XII secolo, del ciclo di Kastania del terzo quarto del XIII secolo, dell'icona agiografica da Bisceglie: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 112-113. In questa eventualità la scena risulterebbe decentrata rispetto alla più usuale composizione, elemento che lascia aperta la possibilità che sia invece uno degli interventi notturni del santo ad essere rappresentato, ad esempio una delle apparizioni della *Praxis de Stratelatis* oppure il miracolo della dote alle tre fanciulle.

<sup>579</sup> Le scene (forse solo da un lato) avrebbero potuto avere quindi un andamento analogo a quello della icona-parete agiografica di santa Margherita a Casalrotto Mottola, dove i riquadri raggiungono l'altezza massima di 80 centimetri in corrispondenza della figura.

la presenza di tre possibili registri di scene permetterebbe di ipotizzare la presenza di una figura iconica del santo inquadrata in un pannello di poco più di due metri, dove il santo apparirebbe in dimensioni al naturale (figg.V.4.2.5a.-b.)<sup>580</sup>. Se, come credo, le due scene narrative non erano isolate ma inserite in un più ampio pannello agiografico murale, dobbiamo anche suggerire che il soggetto marino che le accomuna difficilmente si trova all'inizio dei cicli dedicati alla vita del santo, sia in Oriente che in Italia, e raramente alla fine e siamo dunque più probabilmente a metà del racconto.

La datazione al XII secolo proposta per il brano pittorico necessita di una revisione sia alla luce della proposta tipologica appena avanzata che di una più puntuale analisi stilistica<sup>581</sup>. La forma della prua della nave di san Nicola ricorda le illustrazioni della miniatura crociata della prima metà del Duecento, si veda ad esempio l'*Histoire de Outremer* di Guglielmo di Tiro (Parigi, BNF, Ms. fr. 2628, fig. V.4.2.6)<sup>582</sup>, di cui pure non sembra lontano il decoro. Il motivo decorativo con crocette entro rombi che si ritrova già alla fine del XII secolo nelle vesti dei santi del ciclo pittorico di S. Nicola tou Kasnitzi a Kastorià<sup>583</sup> e ha una serie di confronti nella scultura e nella pittura del Meridione tra il XII e il pieno XIII secolo<sup>584</sup>. A suggerire uno spostamento verso una datazione più bassa degli affreschi è però soprattutto l'uso della linea, spessa e carnosa, che costruisce sinteticamente fisionomie e panneggi su campiture piatte di colore, donando alle scene uno stile fumettistico. Oltre al lontano riferimento alla pittura della prima metà del XIII secolo di ambito crociato<sup>585</sup>, mi sembra possibile avanzare un confronto più stringente nella stessa città di Aversa, nella decorazione del convento di S. Lorenzo, eretto e decorato intorno agli anni '30 del Duecento

---

<sup>580</sup> Circa due metri misura la figura iconica di Nicola nella "parete agiografica" della chiesa della Madonna dei Panetti a Celsorizzo: cfr. V.4.10. Nella prima eventualità, considerando almeno tre episodi su un solo lato cui si deve aggiungere l'ingombro dell'immagine iconica del santo sarebbe stata necessaria una parete larga quasi tre metri; nel secondo caso sarebbero bastati poco più di due metri in larghezza.

<sup>581</sup> A.M. Romano, *Affresco con storia di san Nicola*, p. 209.; M. Falla Castelfranchi, *L'icona agiografica*, p. 182.

<sup>582</sup> Cfr. J. Folda, *Crusader Art. Art of the Crusaders in the Holy Land 1099-1291*, Aldershot 2008, p. 131 (fig. 86).

<sup>583</sup> Cfr. S. Pelakanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, pp. 50-65.

<sup>584</sup> In particolare come decoro degli schienali: si veda l'icona marmorea in bassorilievo oggi alla Pinacoteca Provinciale di Bari (cfr. R. Lorusso Romito, *Icona marmorea di Polignano*, in *Federico II: immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995, p. 551, nr. 18.4); l'affresco della cattedrale del SS. Salvatore di Mazara del Vallo (cfr. F. Campagna Cicala, *Pittura medievale in Sicilia*, Messina 2020, p. 128), l'immagine mariana affrescata nella chiesa di S. Maria di Devia a San Nicandro Garganico (ivi, p.147, fig. 155). A questi esempi si aggiunge anche lo sfondo dell'iniziale F dell'*Epistolarium* di Messina del penultimo decennio XII secolo (Messina, Biblioteca del Seminario arcivescovile, m. 10, c. 7v. (A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di Storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, fig. 26)

<sup>585</sup> Oltre al già menzionato riferimento al manoscritto dell' *Historie*, mi sembra che qualche affinità si possa ritrovare anche con le storie che affiancano la Madonna dei Carmelitani e il san Nicola conservati oggi presso il Museo della Fondazione Makarios III di Nicosia (cfr. *Cipro al tempo di Bisanzio*).

(fig. V.4.2.7)<sup>586</sup>. Si tratta degli anni in cui ad Aversa si lavorava al restauro federiciano del fortilizio già normanno, che era nell'immediata prossimità della chiesa di S. Maria in Piazza<sup>587</sup>.

### La chiesa di S. Maria in Piazza di Aversa

Nella prima città normanna d'Italia la tradizione vuole che, prima ancora che fosse edificato S. Paolo, ad avere funzioni di cattedrale fosse la chiesa di S. Maria a Piazza. Il nome di S. Maria *de Platea* si deve alla presenza, in antico, prima che il maestoso castello aragonese occupasse questo quadrante della città, di un'ampia area aperta adibita a mercato<sup>588</sup>. La fondazione dell'edificio sacro si fa risalire al primo nucleo della città normanna<sup>589</sup>. La chiesa dedicata alla Vergine si trovava immediatamente fuori dalle più antiche mura cittadine, il cui perimetro si snodava lungo le odierne via di San Domenico, via di Santa Marta, via di San Nicola e via di San Gennaro (fig.V.4.2.8)<sup>590</sup>. L'edificio era compreso nel borgo che si era sviluppato lungo l'asse settentrionale di accesso alla città, l'antica via Campana, la quale costituiva il prolungamento della via Cumana, che portava a Capua e a Pozzuoli, dove si era stabilita una comunità di amalfitani<sup>591</sup>. Un *burgum Amalfitanorum* in corrispondenza del centro mercantile della città è documentato a partire dal 1140, ma probabilmente va fatto risalire alla più antica alleanza stabilita per via

---

<sup>586</sup> M.R. Marchionibus, *Icone in Campania*, pp. 68-70. Sul tema del "buio" della pittura di epoca sveva si veda in particolare: M. Falla Castelfranchi, *Pittura Monumentale Federiciana in Italia meridionale: spunti e proposte*, in *Federico II: immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995 pp. 423-433; V. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 1995- 30 aprile 1996), a cura di C. D. Fonseca, V. Pace, C. Andenna, Roma 1995, pp. 103-110; F. Aceto, *La pittura sveva*, in *Mezzogiorno – Federico II – Mezzogiorno*, atti del convegno internazionale di studi (Potenza- Avigliano- Castel Lagopesole, Melfi, 18-23 ottobre 1994), a cura di C.D. Fonseca, Roma 1999, tomo II, pp. 749-776.

<sup>587</sup> P. F. Pistilli, *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro. Insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano (FI) 2003, pp. 59-67.

<sup>588</sup> G. Amirante, *Aversa dalle origini al Settecento* (Luoghi e Palazzi, 6), Napoli 1998, p. 100; anche S. Borsi, *La città Normanna: Aversa e l'Europa nei secoli XI e XII*, Melfi 2014, p. 52. Alfonso Gallo riteneva invece che il castello normanno di Rainulfo avesse occupato questa stessa area o sorgesse comunque a breve distanza dal Duomo sulla base dell'interpretazione di un atto di compravendita del 1144, ipotesi rifiutata da Giosi Amirante: cfr. A. Gallo, *Aversa Normanna*, Napoli 1938; Amirante, *Aversa dalle origini*, p. 51.

<sup>589</sup> G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche dell'antica città di Aversa*, Napoli 1857, I, p. 94; II, pp. 360-361. M. Di Nardo, *Tre Monumenti medioevali di Aversa. S. Paolo, S. Lorenzo, S. Maria a Piazza*, Aversa 1965, pp. 27-28. Sull'evoluzione della città normanna e sulle sue fortificazioni si veda in particolare: Pistilli, *Castelli normanni e svevi*, pp. 1-6.

<sup>590</sup> Amirante, *Aversa dalle origini*, p. 75-76.

<sup>591</sup> Ivi, p. 76. La via appare nei documenti medievali con il nome di *via antiqua* (o *via publica*) *que dicitur Silice, via que pergit ad Clanium*, a causa del suo tragitto verso nord: Gallo, *Aversa normanna*, p. 82; E. Cuozzo, *Napoli e la terra*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 22-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 39-55, in particolare pp. 51-52. La nuova strada che univa Capua a Cuma passava anche attraverso la città e precisamente entrava dalla porta S. Maria ed usciva dalla porta S. Nicola: *ibid.*

matrimoniale tra il normanno Rainulfo e la figlia del duca di Amalfi<sup>592</sup>. Il borgo degli Amalfitani e gli altri borghi sorti intorno alle prime mura lungo i principali assi viari, tra cui il vicino *burgum Piscatorum* in corrispondenza della chiesa di S. Giovanni Evangelista, si trovarono poi inclusi all'interno della nuova cinta muraria voluta da Ruggero II a partire dal 1135, ma conclusa quasi allo scadere del secolo XII, il cui perimetro corrisponde oggi alle odierne vie Scalella, via di Santa Maria della Neva, via e vicolo di San Francesco di Paola, via Orto dei Bagni, vico S. Anna<sup>593</sup>. Il primo documento che menziona la chiesa di S. Maria a Piazza è una pergamena del cartario di S. Biagio all'anno 1231<sup>594</sup>, poi essa scompare nei documenti fino al principio del Trecento<sup>595</sup>.

La chiesa è a tre navate definite dalla successione di arcate (fig. V.4.2.9); lungo la navata centrale sono due ampi archi ogivali che inquadrano il vano di imposta della cupola, affiancata da due semicalotte in corrispondenza delle navate minori. L'adozione di pennacchi a gradoni per raccordare la cupola e le semicalotte ai vani sottostanti è stata confrontata con la coeva analoga soluzione nella cattedrale di Gerace<sup>596</sup>. L'articolazione della facciata a capanna con tre ingressi venne modificata dall'inserimento del campanile, realizzato in corrispondenza della prima campata della navata destra<sup>597</sup>. Sulle pareti interne della chiesa si conservano le tracce più o meno consistenti di diverse campagne pittoriche riferibili al pieno Trecento, inizialmente attribuite ad un momento posteriore al documentato terremoto dell'anno 1349, seguita da altre campagne pitture databili nel corso del Quattrocento<sup>598</sup>.

Tra le pitture trecentesche mi sembra significativo ricordare un'apparizione di san Nicola; nell'ampio riquadro della Crocifissione, ospitato nella sezione occidentale della parete destra della

---

<sup>592</sup>A. Gallo, *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli 1927, p. 67; Amirante, *Aversa dalle origini*, p. 82; n. 21 p. 133.

<sup>593</sup> Amirante riporta la menzione di finanziamenti cittadini per la costruzione risalenti agli ultimi due decenni del secolo: cfr. Amirante, *Aversa dalle origini*, pp. 76, 82. Si veda anche per una schematica sintesi dello sviluppo cittadino: *Aversa dieci secoli di storia*, a cura di D. Jacazzi, Aversa 1995, pp. 14-24.

<sup>594</sup> Menzione del presbitero della chiesa nelle pergamena di San Biagio, n. 64: Parente, *Origini e vicende*, II, p. 361; cfr. anche A. Gallo, *Il cartario di S. Biagio di Aversa Cod. Vat. Lat. 12935*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli 1926, pp. 49-57.

<sup>595</sup> Pergamena del 1151 in: A. Cecere, *Una testimonianza di cultura medievale la chiesa parrocchiale di Santa Maria a Piazza*, in «Consuetudini aversane», 6 (1989), pp. 6-20, cit. in E. Chinappi, *Pittura murale di età angioina in Terra di Lavoro: il Trecento da Aversa a Minturno*, Roma 2020 (Esordi), p. 35. Due menzioni della chiesa di Santa Maria de Platea si trovano nell'elenco delle decime degli anni 1308-1310, dove il presbiter Philippus de Landuno cappellano deve otto tari (*Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Campania*, a cura di M. Iguanez, L. Mattei-Cerasoli, P. Sella, Città del Vaticano 1973 (Studi e testi 97), p. 245) e del 1324, dove per una quarta parte della chiesa di S. Maria si riscuotono al presbiter Iacobus Marrochus sette tari (ivi, p. 252, nr. 3670).

<sup>596</sup> C. Bozzoni, *Calabria Normanna: ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Roma 1974, p. 153, cit. in Amirante, *Aversa dalle origini*, pp. 100-101.

<sup>597</sup> Amirante, *Aversa dalle origini*, pp. 101-103.

<sup>598</sup> Sulle pitture del Trecento si veda: Chinappi, *Pittura murale di età angioina*, pp. 35-39.

navata centrale, san Nicola appare, affiancando le più consuete figure sacre della composizione, accompagnato dal suo protetto il fanciullo Adeodato (fig. V.4.2.10)<sup>599</sup>. Oltre alle pitture del XIV secolo ancora visibili nella chiesa del, provengono dalla chiesa due affreschi staccati entrambi in deposito sempre presso lo stesso Archivio Diocesano di Aversa: la lunetta che doveva decorare uno degli ingressi laterali della chiesa, con la figura di santa Caterina di Alessandria e la *Dormitio Virginis*. Quest'ultima venne staccata per far emergere la Crocifissione dipinta su di uno strato di intonaco sottostante, oggi visibile nella nicchia che lo contiene sulla parete destra della navata maggiore.

Già nel giugno del 1922 alla Soprintendenza ai Monumenti della Campania, Basilicata e Calabrie si trasmetteva il progetto dei lavori di rimozione dei “diversi strati di calce di cui erano ricoperti gli affreschi rinvenuti” per una superficie di mq 22 – superficie corrispondente a n. 7 punti di estensione diseguale – con relativo preventivo, firmato da Carlo d’Avino già l’anno precedente. Questi lavorava negli Scavi di Pompei, e la sua competenza era richiesta per la difficile operazione di distacco della calce, dura e spessa in più punti e in alcuni casi più aderente<sup>600</sup>. Il preventivo viene aggiornato poco dopo perché “in diversi altri punti altri affreschi sono apparsi anche ricoperti dagli stessi strati di calce che da misure riunite formano una superficie di circa mq. 32”<sup>601</sup>. I lavori venivano conclusi già nel dicembre del 1923, sebbene la cifra di 3500 lire anticipata dall’ufficio della Soprintendenza di Napoli tardava ad essere corrisposta dal Ministero<sup>602</sup>. Sfortunatamente non resta nessuna descrizione dei brani emersi a seguito del distacco degli strati di calce.

Durante la Seconda Guerra Mondiale la chiesa di S. Maria, insieme ad altri edifici sacri della città, fu danneggiata dai bombardamenti alleati nel corso del 1943. A guerra conclusa furono valutati i guasti e individuati gli interventi di somma urgenza per il restauro. In particolare le navate laterali, aggiunte successivamente alla struttura originaria della chiesa a navata unica, a causa dell’insufficienza delle fondazioni aveva riportato grossi danni a seguito dei forti spostamenti d’aria, e si doveva procedere quindi preliminarmente a puntellare e consolidare le strutture

---

<sup>599</sup> Ad Aversa nella decorazione pittorica tardo-trecentesca del chiostro delle monache di S. Lorenzo è un'altra immagine di san Nicola con il fanciullo Adeodato affiancato da un santo (papa?) non identificato (cfr. Chinappi, *Pittura murale di età angioina*, tav. 5).

<sup>600</sup> Archivio Centrale dello Stato (di seguito ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (di seguito AA.BB.AA), Divisione I (1908-1924), b. 1238, fasc. 8.

<sup>601</sup> Ibid.

<sup>602</sup> Ancora nell’ottobre del 1924 vengono inoltrate richieste per la somma preventivata. Nell’autunno del 1925 è documentato un sopralluogo dell’Ispettore Aldo de Rinaldiis.



murarie<sup>603</sup>. Gli interventi consistettero nel taglio e ricostruzione delle vecchie murature delle fondazioni dei pilastri; l'unico intervento segnalato inerente alle superfici murali è lo "scrostamento d'intonaco nelle pareti e volte del transetto destro della navata destra" in corrispondenza delle "pareti; volta e lunetta dell'arco; vano d'ingresso alla sagrestia; arco tra l'abside e la navata e parte centinata"<sup>604</sup>.

A seguito di questi lavori, che risultano conclusi già nel 1949, segue un ulteriore preventivo di spesa questa volta riguardante il restauro degli affreschi trecenteschi e quattrocenteschi per un totale di 200.000 lire, già corrisposte entro il gennaio del 1952; il preventivo include una breve relazione, ma nessun dettaglio dei lavori da eseguirsi, né delle spese relative a materiali e mano d'opera<sup>605</sup>. Nel 1953 viene fatta una nuova richiesta di finanziamento per "il restauro degli affreschi e lo scoprimento delle parti architettoniche originali"<sup>606</sup>; i lavori proseguono sulle architetture, con la ricostruzione delle murature nel corso del biennio 1955-1956. Nel 1962 si procedeva al ripristino della facciata.

Una prima descrizione analitica delle pitture della chiesa e dei relativi lavori da attuarsi risale al decennio successivo; si prevedono oltre 2 milioni di lire per il consolidamento, il restauro e la documentazione degli affreschi "scoperti nel corso degli ultimi lavori" per una superficie totale di 124 mq, così indicati: "affreschi di ignoto XIV secolo: Crocifissione, Storie della Passione, Madonna con Bambino, Madonna delle Grazie, S. Antonio, Santo, figure di Santi, motivi decorativi e cartelle con epigrafi"<sup>607</sup>. La presenza di fotografie allegate, oltre che di un elenco in dettaglio dei materiali e degli strumenti usati, sfortunatamente fa emergere l'assenza del brano che è oggetto qui della nostra attenzione. Dopo questi lavori i due brani di affresco con la santa Caterina dalla facciata e con la *Dormitio Virginis* vennero infine staccati solo grazie ai finanziamenti ricevuti per i danni del terremoto dell'Irpinia nel corso del 1982<sup>608</sup>.

---

<sup>603</sup> Un primo preventivo con data 20 novembre 1947, aggiornato a distanza di un anno, con data 10 settembre del 1948: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA, Divisione II, b. 85, f. 344 Aversa, sf.2, *Aversa Chiesa S. Maria*.

<sup>604</sup> Ivi, preventivo di spesa del 10 settembre del 1948.

<sup>605</sup> Ivi, preventivo di spesa del 12 dicembre 1951: "lavori urgenti per il consolidamento e il restauro degli affreschi nella monumentale chiesa di S. Maria a Piazza ad Aversa: danneggiata dalle azioni belliche (Parrocchiale)".

<sup>606</sup> Il preventivo piuttosto generico nelle voci di spesa prevedeva una somma stanziata "per la esecuzione di saggi e per la ricerca degli elementi architettonici antichi", "il consolidamento ed il restauro di affreschi esistenti" e altri "lavori suscettibili di esatta valutazione". Ivi, preventivo di spesa del 12 novembre 1953.

<sup>607</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA, Divisione II, b. 449 A, "Aversa, Chiesa di S. Maria", Raccomandata del 19 giugno 1962.

<sup>608</sup> Caserta, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio storico, Aversa. S. Maria a Piazza.

L'indicazione della provenienza dei frammentari affreschi staccati con le storie di san Nicola è indicata da Anna Maria Romano nel catalogo della mostra del 1995. In quell'occasione la studiosa riferiva che gli affreschi si erano trovati, prima di arrivare nella Reggia di Caserta, in deposito presso il Museo di Capodimonte e provenivano dalla chiesa di S. Maria a Piazza ad Aversa da dove erano stati staccati con una tecnica antiquata<sup>609</sup>. La studiosa mi ha poi riferito generosamente che l'informazione le derivava dalla lettura di una didascalia di una fotografia che indicava non solo la provenienza dalla chiesa ma anche l'anno 1952 e il nome del restauratore Franco Cutillo. La didascalia è ancora individuabile nell'angolo in basso a sinistra nella foto edita in occasione della mostra, sfortunatamente però è illeggibile (fig. V.4.2.10). Non mi è stato possibile rintracciare fino ad ora l'originale di questa fotografia degli affreschi, edita da Romano, la quale forse inquadrava una sezione più ampia della parete prima del distacco del brano pittorico e che sarebbe cruciale per poter avanzare un'ipotesi sulla collocazione originaria<sup>610</sup>.

L'indicazione di Romano sembra comunque poter concordare con quanto testimonia la documentazione conservata riguardante gli interventi sui restauri degli affreschi a partire dal Secondo Dopo guerra; forse lo stacco fu operato d'urgenza in occasione della prima *tranche* di lavori 1951-1952 ma il brano non deve essere emerso che pochi anni prima, forse proprio a seguito dei dissesti strutturali della Seconda Guerra Mondiale. Dopo i primi distacchi degli scialbi infatti, nel 1936, Roberto Vitale descriveva lo stato di deperimento della basilica medievale dedicando poi sufficiente spazio alla descrizione della frammentaria decorazione pittorica sparsa qua e là nella chiesa; nessuna traccia però di un brano identificabile anche solo lontanamente con il nostro<sup>611</sup>. Nello stesso contributo Roberto Vitale riferiva inoltre sinteticamente il contenuto di due Visite Pastorali del 1597 di Monsignor Giorgio Mansolo e di 1602 del Monsignor Bernardino Morra<sup>612</sup>, da cui apprendiamo che in epoca moderna nella navata laterale destra, in *cornu*

---

<sup>609</sup> A.M. Romano, *Affresco di S. Caterina di Alessandria, in Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli 1995, nr. 163-164.

<sup>610</sup> Ringrazio la Dott.ssa Romano per avermi fornito questa informazione, sebbene non abbia potuto trovare riscontro alcuno nella documentazione conservata. Nei documenti del Fondo AA.BB.AA. dell'Archivio Centrale dello Stato non c'è traccia di documenti relativi a questo anno. Nessuna traccia nell'Archivio del Museo di Capodimonte che conserva un fondo della Soprintendenza ai Monumenti prima della creazione del Ministero e neppure del restauratore Franco Cutillo presso l'Archivio dell'ICR, di cui era stato uno dei primi allievi, e infine nessuna traccia si conserva tra le fotografie dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Napoli presso Castel Sant'Elmo dove pure sono presenti alcune disordinate campagne fotografiche sulla chiesa, con foto senza data e senza cartoncino.

<sup>611</sup> R. Vitale, *La chiesa parrocchiale di S. Maria a Piazza in Aversa*, Aversa 1936, in particolare pp. 7-12.

<sup>612</sup> Sfortunatamente non ho avuto modo di accedere all'Archivio Diocesano per la consultazione di questo materiale storico poiché il responsabile dei Beni della Diocesi si è sempre negato nel il lungo corso tre anni da me fatti non solo per mettermi in contatto telefonicamente con lui ma anche in occasione delle mie ripetute visite in città.

*epistolae*, esisteva un altare dedicato a san Nicola<sup>613</sup>. Si tratta dello stesso lato dove si trova la Crocifissione dei primi anni del Trecento menzionata come testimonianza della “presenza” di san Nicola nella chiesa<sup>614</sup> e dunque forse questa notizia costituisce una possibile traccia per le successive indagini finalizzate a ricostruire la collocazione delle storie di san Nicola, o della sua icona agiografica murale, nell’edificio del principio del XIII secolo.

---

<sup>613</sup> Vitale, *La chiesa parrocchiale* pp. 2-4.

<sup>614</sup> La datazione proposta in: Chinappi, *Pittura murale*, p. 37.



Fig. V.4.2.1. Aversa, Archivio Diocesano (deposito), Affreschi staccati con episodi della vita di san Nicola.



Fig. V.4.2.2 Aversa, Archivio Diocesano (deposito), affresco staccato con storie di san Nicola, particolare.



Fig. V.4.2.3. Aversa, Archivio Diocesano (deposito), affresco staccato con storie di san Nicola, particolare.



Fig. V.4.2.4. Aversa, Archivio Diocesano (deposito), affresco staccato con storie di san Nicola, particolare.

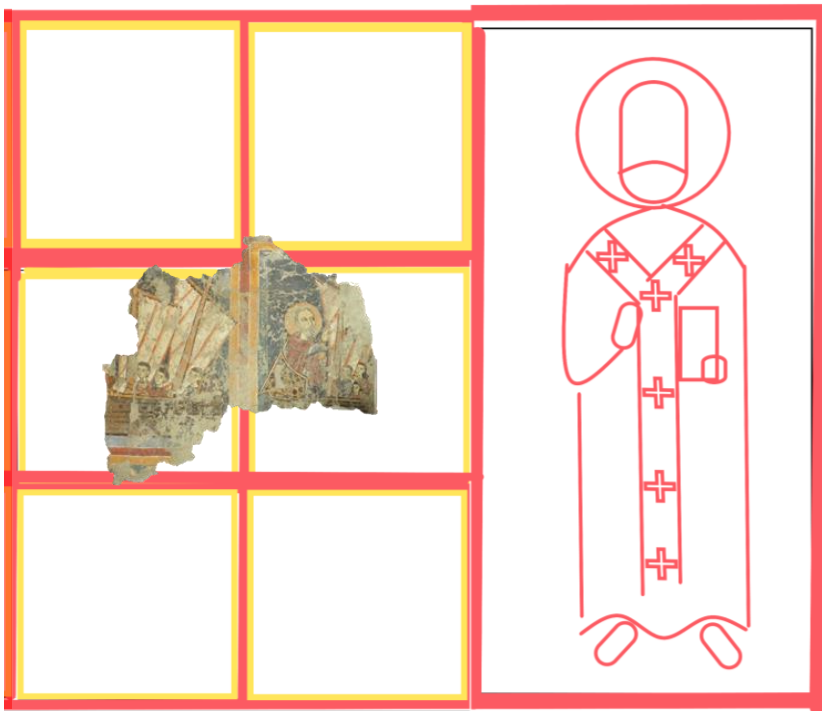


Fig.V.4.2.5.a-b. Schema grafico orientativo dello sviluppo dell'icona agiografica murale di Aversa.



Fig. V.4.2.6. *Historie d'Outremer* di Guglielmo di Tiro, libro 11, Boemondo parte per l'Italia (1240ca) (Paris, Bibliothèque National de France, Ms. fr. 2628), fol. 89v).

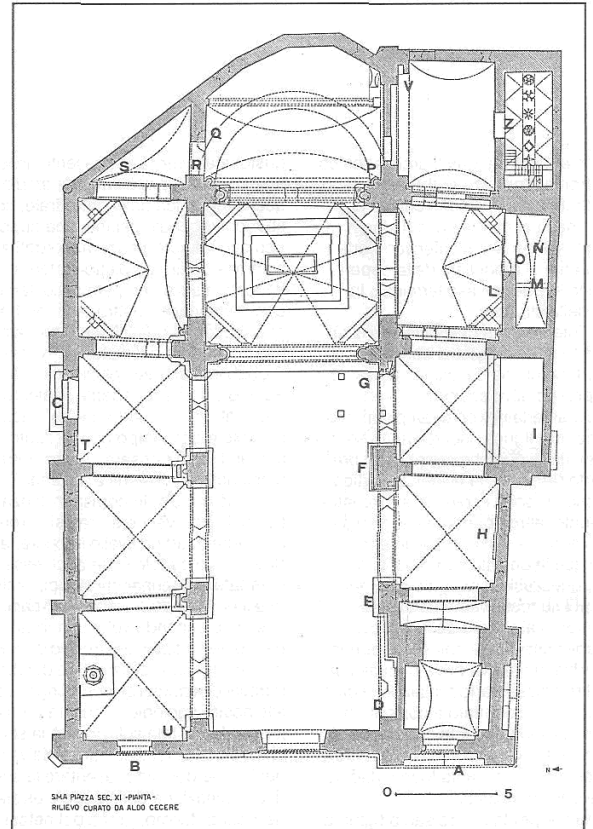


Fig. V.4.2.7. Aversa, Convento di S. Lorenzo, chiostro, primo ballatoio, lunetta con la Vergine con Bambino tra i santi Pietro e Paolo (Marchionibus 2000).



Fig. V.4.2.8. Mappa della città di Aversa, particolare (Amirante 1998).

V.4.2.9. Pianta di S. Maria a Piazza di Aversa (Cerere 1988).





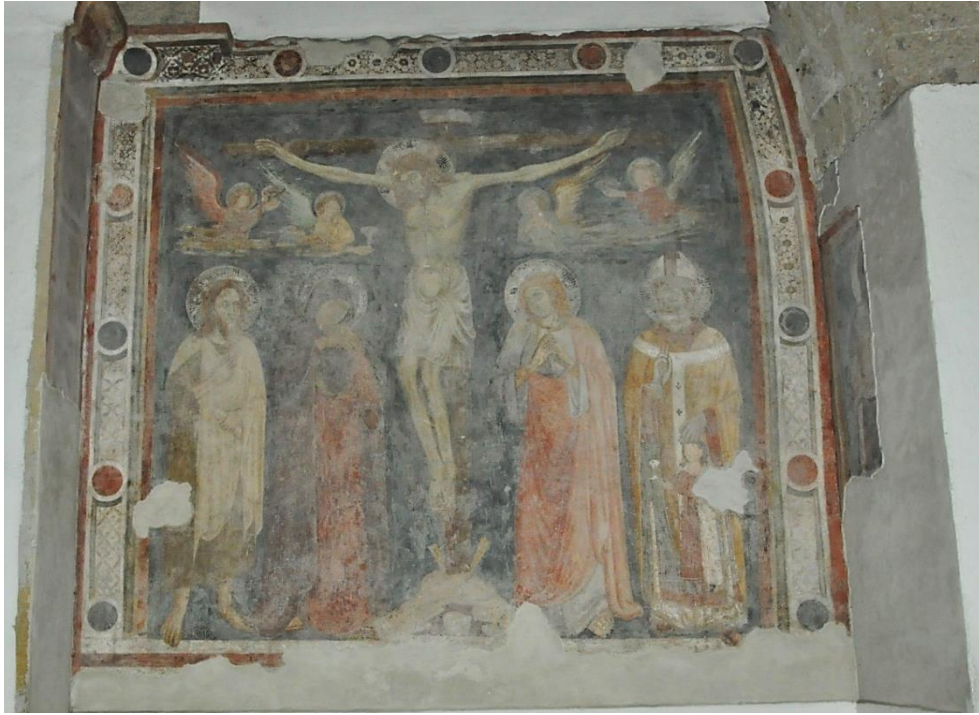


Fig. V.2.10. Aversa, S. Maria a Piazza, navata centrale, parete destra, Crocifissione con san Nicola e il fanciullo Adeodato.



V.2.4.10. Aversa, S. Maria a Piazza (?), storie di san Nicola prima dello stacco. (Romano 1995).

### V.4.3. L'icona agiografica da Bisceglie (Puglia)

Uno studio monografico sull'icona di san Nicola e storie della sua vita difficilmente può escludere la sua controparte femminile, l'icona di santa Margherita, pensata fin dall'origine quale *pendant* della nostra e ad essa indissolubilmente legata per questioni concernenti stile, datazione e vicende conservative, che le hanno portate, insieme alla più tarda Madonna con il Bambino, dal luogo per le quali vennero originariamente concepite, la chiesa di S. Margherita a Bisceglie, alla Pinacoteca Provinciale di Bari (figg. V.4.3.1-2). Le due tavole agiografiche presentano la medesima struttura compositiva con la figura iconica del santo al centro e sedici storie della vita intorno e sono accomunate dal medesimo formato monumentale, sono infatti alte 1,30 metri e larghe metri 0,83. In entrambi i casi il supporto si presenta di scarso spessore – forse assottigliato suggerisce Pina Belli D'Elia<sup>615</sup> – e sulla faccia anteriore dipinta, la superficie è ribassata per ospitare la figura iconica, di cui le scene costituiscono la cornice anche sotto un profilo tecnico. Solo nell'icona di san Nicola la sezione centrale della tavola ribassata che ospita il santo ha un bordo con un motivo a gradini di colore rosso blu e bianco (fig. V.4.3.4).

L'icona di san Nicola è interessata da una grossa lacuna che separa l'immagine al centro dalle storie che la incorniciano a sinistra e altre cadute di colore hanno interessato le storie in basso. San Nicola è rappresentato a figura intera con le vesti della dignità episcopale orientali: sulla tunica blu scuro è un *phelonion* rosso cupo da cui fuoriesce, in corrispondenza del polso destro, un *epimanichion* perlinato; l'*omophorion* arriva quasi a terra, terminando con una fascia dorata e frange, ai piedi indossa scarpe rosse<sup>616</sup>. La mano sinistra velata sostiene il volume con coperta decorata da una croce di perle e pietre, mentre la destra benedice alla greca. In corrispondenza delle spalle del santo sono le figure a mezzo busto di Cristo, sulla sinistra, e della *Theotokos*, sulla destra, che porgono al santo rispettivamente il libro e la stola, dando luogo al "ritratto allargato" tipico dell'iconografia bizantina (fig. V.4.3.5)<sup>617</sup>. Più in alto sono due clipei dove,

---

<sup>615</sup> P. Belli D'Elia, *Ignoto pittore pugliese (?)*, *San Nicola e storie della sua vita*, in *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Roma 1998, pp. 6-8. Dove non altrimenti indicato le scene indicate dalla studiosa nella scheda di catalogo sono corrette.

<sup>616</sup> Aspetto sottolineato anche da: Patterson Ševčenko, *The "Vita" Icon*, in particolare p. 152.

<sup>617</sup> Si ritiene convenzionalmente che la composizione alluda insieme all'elezione di Nicola alla carica di vescovo per volontà divina e al racconto leggendario dello scontro con Ario in occasione del Concilio di Efeso, a seguito del quale Nicola perse la carica di vescovo, poi riacquisita grazie all'apparizione in sogno di Cristo e della Vergine, giunti per restituirgli l'*omophorion* e il Vangelo. Mi sembra che invece si possa affermare che sia stata la presenza delle due figure ad accompagnare il santo che abbia dato luogo al racconto e non viceversa. Tra gli esempi più antichi di questa iconografia è l'icona agiografica di S. Caterina al Sinai (fine XII secolo), quella murale monumentale della chiesa di San Nicola tou Kazsnitzi di Kastorià (XII secolo), dove però Cristo e la *Theotokos* sono a figura intera; si ricorda inoltre l'icona grande di San

secondo la testimonianza di Demetrio Salazaro, doveva trovarsi il nome del santo in greco: “O AΓ” e “NIKOLAως” (fig. V.4.3.22). Il volto di san Nicola è circondato da un nimbo, il cui colore scuro attuale sembra conseguenza dell’uso di un mordente per l’applicazione dell’oro. La fisionomia, che è solo parzialmente alterata dalle integrazioni di restauro, mostra la fronte rotonda e alta e stempiata, con radi capelli mossi ai lati della testa, grandi orecchie, zigomi accentuati, guance leggermente scavate, barba corta e soffice.

In alto a sinistra è la prima scena dedicata alla vita di Nicola, la sua nascita, la cui fisionomia appare immediatamente mutuata dall’iconografia bizantina; l’iscrizione che la indicava in alto è perduta (Fig. V.4.3.6). In un interno, Nonna è distesa al centro su di un letto, mentre due personaggi oggi acefali, posti oltre un muro divisorio le porgono dei doni<sup>618</sup>, in basso a destra è la scena frammentaria della lavanda di Nicola. Una nutrice vestita di rosso allunga le mani verso il neonato, che però si tiene miracolosamente in piedi da solo nella tinozza<sup>619</sup>. Sebbene l’immagine del neonato sia conservata in modo parziale si vedono il torso e le braccia muscolose e il nimbo che circonda la testa.

Segue a destra la scena dell’educazione di Nicola (Fig. V.4.3.7); dell’iscrizione si legge solo il nome del santo in latino. Come nelle prime rappresentazioni bizantine dell’episodio, la composizione si limita alle tre figure del padre sulla sinistra, di Nicola – che dovrebbe qui avere sei o sette anni – e del maestro, in questo caso un vescovo, che lo accoglie sulla destra<sup>620</sup>. Nicola è vestito con una corta tunichetta bianca e, nonostante la giovane età, è già particolarmente stempiato. Proseguendo verso destra, il terzo e il quarto episodio della cornice superiore ospitano il miracolo della dote alle tre fanciulle povere, suddiviso in due episodi (figg. V.4.3.8-9).

Nel primo riquadro (Fig. V.4.3.8) in primo piano a sinistra è il padre delle tre fanciulle, rappresentato in un interno e disteso a terra in una posa contorta, a giudicare dalla posizione di gambe e braccia; purtroppo è perduto il viso e non siamo in grado di dire se fosse rappresentato

---

Nicola *tis Stéghis* oggi a Nicosia (XIII secolo) dove le due figure sono rappresentate oltre l’arco trilobo che inquadra il santo; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 79, n. 9; Ead, s.v. *Nicola, santo*, pp. 679-680.

<sup>618</sup> Per la rappresentazione dei doni alla puerpera: M. Meyer, *An Obscure Figure: Imaging Women’s Reality in Byzantine Art*, London 2009; cap. IV. B, pp. 72-79;

<sup>619</sup> Il gesto è appena accennato, in caso la nutrice non è rappresentata nello stupore dell’evento ma naturalisticamente intenta nell’attività del bagno al bambino, come negli esempi bizantini più tardi: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 69-70.

<sup>620</sup> Similmente ridotta a tre figure è la scena rappresentata nell’icona agiografica del Sinai (fine XII secolo) e nei coevi affreschi della chiesa di S. Sofia Monemvasia. La struttura compositiva è convenzionale ed è mutuata dallo schema delle “Presentazioni” bibliche. Una variazione rispetto all’iconografia orientale mi sembra rappresentata proprio dalla figura del maestro che, sebbene solitamente un religioso, è più di frequente un monaco: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 72-74.

dormiente o sveglia. Al centro in alto si affaccia, sporgendosi oltre un muro san Nicola. Il santo è rappresentato con barba e capelli scuri e vestito in eleganti abiti civili, una tunica blu scuro con un decoro dorato intorno al collo. Solo un braccio entra nello spazio al di qua della casa, porgendo un sacchetto di colore bianco. Sulla destra entro una loggia a tre archi aperta sono rappresentate, stanti e oranti, le tre fanciulle, tutte vestite di bianco dalla testa velata ai piedi<sup>621</sup>. Dell'iscrizione frammentaria mi sembra sia possibile leggere "S.NICOLAUS DA(?) [...] PATER PUE(LLARUM)". Nella scena successiva, in accordo con quanto riportato nei racconti agiografici, il padre riconoscente, avendo vegliato per scoprire l'identità del suo benefattore, riesce infine ad incontrarlo (Fig. V.4.3.9). L'uomo anziano è prostrato ai piedi di Nicola che, stante sulla destra, si ritira, in una posa di modestia; in alto l'iscrizione credo si possa leggere "S.N. ADOR(ATUR) [A]/ PATRE PU(ELLA)RUM"<sup>622</sup>.

Le successive scene si susseguono da sinistra a destra spostandosi lungo le due colonne ai lati del santo<sup>623</sup>. Il primo episodio a sinistra, sotto alla nascita di Nicola, ospita infatti la sua scelta come futuro vescovo di Myra (Fig. V.4.3.10), seguito sulla destra, sotto al ringraziamento della dote alle tre fanciulle, dalla consacrazione vescovo di Nicola (Fig. V.4.3.11). Nel primo episodio un gruppo di prelati è davanti all'ingresso di un edificio, presumibilmente la chiesa di Myra; quello al centro, estremamente somigliante al maestro nell'episodio dell'Educazione, trae a sé, tenendolo per la mano san Nicola, ancora rappresentato con le fattezze giovanili e vestito in abiti laici. L'iscrizione a corredo della scena è ben leggibile "S. NICOLAUS ELIGITUR AD EPISCOPATUM". La scena sulla colonna di destra mostra lo stesso gruppo di prelati sulla sinistra, cui si sono aggiunti dei giovani con candele affusolate, che circondano le due figure centrali del vescovo vestito di rosso e di san Nicola. Nicola riceve il libro dei Vangeli dorato ed è vestito con *phelonion* e *omophorion*. La scena è ambientata all'interno della chiesa, davanti ad un altare coperto da un ciborio cupolato su quattro colonnine. L'iscrizione esplicita "S. NICOLAUS SACRATUR ARCHIEPUS". Da notare che le due scene solo apparentemente ricalcano

---

<sup>621</sup> L'iconografia del primo episodio rispecchia le rappresentazioni note in ambito bizantino del miracolo, come quella del ciclo dei SS. Pantaleimon e Nicola di Bojana (1259). Si confronti V.4.1.

<sup>622</sup> Questo secondo episodio appare aggiunto in ambito bizantino nel ciclo di XIV secolo di Dečani (cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 88) mentre appare più di frequente in Occidente, dove il miracolo conosce un maggior numero di attestazioni in assoluto, cfr. V.4.11. Per una lettura alternativa delle iscrizioni si veda M. Milella Lovecchio, *San Nicola e storie della sua vita*, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, ottobre-settembre 1988) a cura di P. Belli D'Elia, pp. 122-123, nr. 25.

<sup>623</sup> Sul tema dell'apparente disordine nelle sequenze dell'ordine di lettura delle storie della vita incluse nelle icone agiografiche, come delineato dagli studi ormai classici di Patterson Ševčenko, si veda discussione della questione di: T. Papamastokaris, *Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth Century Vita Icons*, in «ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ»7 (2007), pp. 33-65. Il caso di Bisceglie mi sembra che in questa prospettiva costituisca una conferma.

l'iconografia bizantina, dove la prima, per sottolineare il *cursus* convenzionale, corrisponde alla consacrazione di Nicola a diacono<sup>624</sup>.

Proseguendo con lo stesso ordine, da sinistra verso destra, più in basso è un altro miracolo in due episodi, il salvataggio di un gruppo di marinai e gli stessi al cospetto del santo che lo ringraziano (figg. V.4.3.12-13). Il primo episodio mostra una nave su cui i marinai armeggiano con le vele; uno di loro tiene l'albero come se stesse per crollare, mentre sulle sartie sono arrampicati due demonietti alati, come di consueto di colore nero, causa personificata del pericolo incorso ai naviganti. Sulla sinistra a prua san Nicola appare rappresentato a mezzo busto, benedicente ed ha ormai raggiunto la fisionomia tradizionale di santo vescovo anziano, canuto e stempiato. L'iscrizione recita "S. NICOLAUS LIBERAT A PERICULO NAU(TAS)". Sulla colonna di destra l'episodio mostra san Nicola seduto su una cattedra senza schienale con cuscino rosso e i marinai prostrati in adorazione ai suoi piedi; in alto si legge "S. NICOLAUS VISITATUR A NAUTIS". Si tratta del racconto, già in Michele Archimandrita, noto come *Praxis de Nautis*, un salvataggio marino avvenuto mentre Nicola era ancora in vita. Un gruppo di marinai diretto a Myra si era trovato colto da una improvvisa tempesta – qui resa, come attestato in ambito bizantino dall'intervento demoniaco piuttosto che dalle onde agitate del mare<sup>625</sup>; san Nicola era apparso per salvarli e, una volta giunti in città, con grande stupore i marinai si erano trovati di fronte in carne ed ossa san Nicola, intento alla sua quotidiana attività pastorale.

L'ambientazione marina prosegue nei due successivi episodi dedicati al racconto del *Thauma de Arthemide o de Diana* (figg. V.4.3.14-15). Nell'episodio della colonna di sinistra Artemide/Diana è travestita da pellegrina e si avvicina con una piccola imbarcazione ad una nave più grande; qui uno dei marinai accetta il vaso che la donna gli sta porgendo; in alto l'iscrizione frammentaria "[...] INPUDICA DIANA FRAUDU [...]"<sup>626</sup>. Il seguito della storia nella colonna di destra mostra i naviganti sulla loro nave, cui si avvicina una seconda nave con san Nicola da solo alla guida. Con un gesto arbitrario il santo intima di gettare il contenuto del grosso vaso in mare e subito l'acqua si infiamma; anche qui l'iscrizione è solo parzialmente leggibile "S. NICOLAUS RELEAT NAUTIS FRAUDE"<sup>627</sup>.

---

<sup>624</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 76-85.

<sup>625</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 100.

<sup>626</sup> Milella Lovecchio legge "PUDICA": Milella Lovecchio, *San Nicola e storie*, p. 122.

<sup>627</sup> Ibid.

I quattro riquadri che seguono, due negli ultimi due spazi laterali rimanenti (figg. V.4.3.16-17) e due nella cornice in basso a sinistra (figg. V.3.5.18-19), sono dedicati al racconto della *Praxis de Stratelatis*<sup>628</sup>, chiaramente riconoscibili, sebbene l'ultima scena sia quasi del tutto perduta.

Il primo episodio mostra Nicola afferrare la spada del boia che sta per colpire i tre cittadini di Myra ingiustamente accusati. Ne rimangono solo due e la spalla del terzo: il primo è inginocchiato e sta per essere giustiziato, il boia gli afferra i capelli; gli altri due sono in attesa del loro turno in secondo piano. I condannati sono vestiti e bendati e la scena è ambientata in un paesaggio collinare. In alto l'iscrizione, in parte leggibile, "S. NICOLAUS LIBERAT TRES [...]"<sup>629</sup>. Nella colonna di sinistra sono i tre generali della seconda parte del racconto, imprigionati all'interno della buia cella della prigione, con piedi e mani incatenati. L'iscrizione è stata in parte letta da Milella Lovecchio: "TRES [...] CARCERE CLAUS[...]"<sup>630</sup>. Con un possibile fraintendimento della storia, i tre uomini, uno molto giovane, l'altro maturo e il terzo anziano, sembrano proprio gli stessi già salvati dall'esecuzione della scena precedente<sup>631</sup>. Il modo in cui è resa la prigione con le sbarre romboidali e due torrioni ai lati, rispecchia fedelmente le rappresentazioni bizantine<sup>632</sup>.

Nell'angolo in basso a sinistra della cornice san Nicola appare in sogno, in uno stesso riquadro, contemporaneamente all'imperatore Costantino, che si riconosce per la vistosa corona troncoconica ornata di *prependulia*, e al corrotto prefetto Ablavio, di cui rimangono solo parte del viso e della spalla appoggiate sul cuscino. Non è chiaro se la scelta di rappresentare Costantino ed Ablavio in uno stesso ambiente sia determinato dalla volontà di rendere la contemporaneità delle apparizioni in sogno di Nicola oppure se la scelta sia dovuta a motivi di spazio<sup>633</sup>. L'unica parte dell'iscrizione che mi sembra possibile leggere è la parola "VISU", forse *de visu*, l'equivalente latino delle espressioni greche usate per indicare la natura dell'apparizione in sogno del santo, *αὐτοπτικῶς* oppure *αὐτοψι*<sup>634</sup>.

---

<sup>628</sup> Nel mondo bizantino il numero massimo di scene dedicato al miracolo è sei: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-129.

<sup>629</sup> Milella Lovecchio legge anche una seconda riga " / [...]JUSTAN[...]": Milella Lovecchio, *San Nicola e storie*, p.122.

<sup>630</sup> Ibid

<sup>631</sup> L'iscrizione è illeggibile qui come nelle due scene conclusive.

<sup>632</sup> Si vedano in particolare le rappresentazioni dei tre generali a Kastorià (ultimo quarto del XII secolo) e nell'icona agiografica di san Nicola del Sinai (fine XII secolo): cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p.112.

<sup>633</sup> Ivi, p. 122. Nel caso in cui le due apparizioni in sogno siano rappresentate nello stesso riquadro la figura di Nicola è solitamente ripetuta. La studiosa americana invece suggerisce che in un caso come quello, tardo, di Ramača, l'idea di rappresentare solo una volta Nicola indichi la natura di visione dell'apparizione di Nicola, il quale non presentandosi in carne ed ossa può quindi essere condiviso da entrambi i dormienti.

<sup>634</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 117, n.1.

Sulla destra, sebbene questa sezione sia particolarmente lacunosa, si possono vedere i volti e i busti di due personaggi maschili rivolgersi verso sinistra; il primo è anziano ed è vestito di rosso il secondo è maturo e ha una veste scura; sembra plausibile affermare che si tratti dei tre generali (il terzo dei generali, il più giovane, forse si trovava inginocchiato in basso) al cospetto di san Nicola, che avrebbe dovuto trovarsi sulla sinistra<sup>635</sup>. Credo sia meno probabile, sebbene non del tutto da escludere, che si tratti dei tre generali interrogati da Costantino, episodio che ugualmente segue le apparizioni in sogno e che in genere presenta lo stesso schema compositivo<sup>636</sup>. La seconda metà della fascia inferiore della cornice ospita il racconto del miracolo del fanciullo Adeodato/Basilio in due episodi, chiaramente riconoscibile nonostante la perdita delle iscrizioni (Fig. V.4.3.20). La scelta di suddividere in due scene il miracolo è comune fin dalle sue prime apparizioni bizantine, come nell'icona di S. Caterina al Monte Sinai (fine XII secolo)<sup>637</sup> e trova terreno fertile anche nelle attestazioni italiane, si veda il ciclo pittorico della cripta dell'Annunziata di Minuto e la tavola dipinta di Peccioli (V.3.6, V.4.5). Sulla sinistra si riconosce il fanciullo Basilio, porta un panno bianco sulla spalla come nella scena successiva; davanti a lui, a giudicare dal nimbo parzialmente conservato, doveva essere san Nicola, giunto per portarlo in salvo; sulla base della seconda parte della scena, anche qui il fanciullo era tirato *per virticis capillis*, come negli affreschi di SS. Panteleimon e Nicola a Bojana e negli esempi italiani menzionati. La parte conservata dello sfondo, o meglio del contesto, mostra due commensali dietro la tavola imbandita dell'emiro, il quale, vestito di rosso, doveva trovarsi all'estrema sinistra capotavola e di cui oggi rimane solo una parte del ginocchio e del braccio rivolto verso il ragazzo. La scena conclusiva del miracolo è meglio conservata e mostra la tavola dei genitori del ragazzo, accompagnati anche dai chierici uniti nel banchetto della festa di san Nicola, interrotti dall'apparizione di Basilio consegnato "dall'alto", tenuto per i capelli da san Nicola, che si affaccia dal muro che delimita all'interno la composizione. Nonostante il particolare sia molto minuto e difficile da osservare sembra che il ragazzo tenga in mano un oggetto con un manico piuttosto che un calice<sup>638</sup>. Entrambe le tavole sono a mezzaluna e presentano sul lato anteriore un tessuto bianco sospeso, a copertura del bordo.

---

<sup>635</sup> Identificazione già proposta in: M. Milella Lovecchio, *San Nicola e storie*, p. 122. Da escludere che sia qui rappresentata la morte di Nicola, come sostenuto da Belli D'Elia (Belli D'Elia, *San Nicola e storie*, p. 8) sia per motivi di spazio (il corpo steso di Nicola non avrebbe trovato una superficie sufficiente), ma soprattutto per coerenza iconografica.

<sup>636</sup> In realtà il gesto del primo uomo anziano non è di univoca interpretazione e potrebbe essere colto nell'atto di porgere qualcosa o nel gesto della parola; a dispetto di questo, quella proposta rimane logicamente l'ipotesi più probabile, in quanto si tratterebbe di un'altra scena con san Nicola protagonista.

<sup>637</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 143-148.

<sup>638</sup> Cfr. discussione sul tema in: V.3.4.

I miracoli rappresentati nella tavola sono quindi otto suddivisi in sedici scene. Pur nel sapore bizantino del ciclo nel suo insieme che, in alcuni punti è particolarmente aderente all'iconografia divenuta convenzionale in Oriente, appare subito chiaro che alcune varianti denunciano un apporto allogeno, già ritenuto in genere occidentale dalla critica, ma precisato sotto un profilo iconografico solo da Patterson Ševčenko. La studiosa americana ad esempio notava la presenza del vescovo nella scena dell'educazione del fanciullo Nicola, interpretandola come possibile forma di istituzionalizzazione del santo a partire dall'infanzia, e l'inusuale preminenza delle scene dedicate ai miracoli di mare<sup>639</sup>. A questi aspetti si devono aggiungere altre peculiarità: la scelta di Nicola come nuovo vescovo, assente nelle rappresentazioni bizantine; la scena del ringraziamento dei marinai, entrambi episodi fedeli alle fonti scritte e al loro ordine narrativo laddove dove i cicli orientali si mostrano invece più autonomi<sup>640</sup>; infine anche quello che abbiamo indicato come un fraintendimento del miracolo della *Praxis de Stratelatis*, che appare semplificata, con l'intervento di Nicola in favore di soli tre innocenti (i generali) invece che sei (i tre concittadini prima ed i tre generali in un secondo momento). La selezione delle scene della cornice, inoltre, rispecchia gli episodi della vita di Michele Archimandrita e quindi della versione latina di Giovanni Arcidiacono con l'aggiunta del miracolo del fanciullo Basilio/Adeodato tradotto dall'amalfitano Giovanni già al principio dell'XI secolo<sup>641</sup>. Per completare l'analisi iconografica sembra necessario anticipare una parte della storia critica, curiosamente ignorata nonostante l'eco avuta dai due dipinti di Bisceglie. Si tratta della descrizione tavola di san Nicola fatta dal Demetrio Salazaro nel 1871. Questi infatti affermava infatti: "essi (san Nicola e santa Margherita) sono circondati da fatti delle loro vite" e aggiungeva "e della consacrazione del vescovo di Trani"<sup>642</sup>. Due acquerelli realizzati dal pittore Francesco Autoriello vennero inclusi nel secondo volume degli *Studi sui Monumenti*<sup>643</sup>: il primo mostra le due figure intere dei santi accostate, prive delle loro cornici agiografiche (fig.V.4.3.22), l'altro raffigura la scena di san Nicola consacrato vescovo, la cui didascalia recita laconicamente "*dipinto ad olio in S. Margherita di Bisceglia. XII secolo*" (fig V.4.3.23). Dell'unica scena narrativa che aveva meritato la selezione di Salazaro si vede in alto l'iscrizione "S. NICOLAUS SACRATUR ARCHIEPS", sezione ancora oggi leggibile,

---

<sup>639</sup> Patterson Ševčenko, *The "Vita" Icon*, pp. 152-153.. La studiosa americana sottolineava pure l'anomalia delle tre fanciulle entro la loggia, che invece abbiamo visto essere comune alle rappresentazioni pugliesi e che forse deriva dall'iconografia orientale del miracolo: sull'argomento si veda Cat. V.4.1.

<sup>640</sup> Ead., *The life*, pp. 155-165.

<sup>641</sup> Cfr. II.1.5.

<sup>642</sup> Salazaro, *Studi sui Monumenti*, II, p. 18.

<sup>643</sup> Nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Certosa di San Martino a Napoli, dove si conserva un nucleo significativo di acquerelli realizzati da Autoriello, compresi alcuni mai inseriti nel piano dell'edizione a stampa, non sono presenti altre illustrazioni dedicate alle due icone, ma ciò non toglie che potrebbero esserne state eseguite altre conservate altrove.



seguita da due lettere leggermente più grandi: "V.T.". Salazaro quindi vedeva due lettere che oggi non possiamo più rintracciare interpretava la V. per *Vigiliensis* (*Vigiliae* era il nome latino della città di Bisceglie e quello usato nel Medioevo<sup>644</sup>) e la T. come *Tranensis*, il che spiega la curiosa affermazione inserita nel testo circa l'elezione del vescovo di Trani. Non è possibile chiarire se le lettere terminali dell'iscrizione, oggi non più leggibili, ci siano mai state o se il loro inserimento sia frutto di un'idea di Salazaro. Mi sembra comunque interessante notare che, sebbene questi non abbia cercato nelle fonti una corrispondenza con un vescovo Nicola, Pompeo Sarnelli, la cui opera Salazaro conosceva, ne menzionava uno attestato nell'anno 1229<sup>645</sup>, quindi eventualmente compatibile con una delle proposte di datazione dell'opera che, come si vedrà, hanno avuto più seguito nella critica.

Passando alla tavola di santa Margherita (fig. V.4.3.21), va osservato che il dipinto presenta una vistosa lacuna nel registro inferiore, tale che le quattro scene conclusive, relative al suo martirio, sono andate perdute. Nessuna iscrizione latina illustra le rimanenti scene intorno alla cornice e neppure doveva essere presente un'iscrizione identificativa analoga a quella di Nicola, posta in due clipei ai lati del volto.

La santa è rappresentata in posizione di orante al centro della tavola, che, come anticipato, anche in questo caso è ribassata rispetto alla cornice che ospita le scene. Veste un ricco mantello rosso scuro bordato da perline, con un decoro a rombi bianchi su fondo verde acqua all'interno; sotto di esso, sopra la tunica è una stola gemmata; il capo è invece velato di blu e anche lei indossa scarpe rosse come quelle di Nicola. Il nimbo della santa è in rilievo e il colore appare omogeneo al fondo. Quanto alle scene, l'ordine del racconto è analogo a quello dell'icona di san Nicola: ha inizio nell'angolo in alto a sinistra e procede poi, scendendo, lungo i lati da sinistra a destra. Nel registro superiore: Margherita convertita alla fede cristiana è scacciata dal padre; Margherita accudisce il gregge della nutrice; viene notata dal prefetto Olibrio; viene condotta al suo cospetto. Sulle due colonne laterali, troviamo: Margherita rifiuta le *avances* di Olibrio e dichiara la propria fede cristiana; Margherita è imprigionata; la santa è flagellata; è torturata e colpita da uncini di ferro; è di nuovo in prigione e qui lotta con un drago che le appare; poi lo sconfigge; la santa è nuovamente legata ad un palo; infine è immersa in una tinozza di acqua bollente<sup>646</sup>.

---

<sup>644</sup> Si veda la disquisizione in merito in M. Colangelo, *I miei studi su Bisceglie*, Bari 1969, pp. 29-35.

<sup>645</sup> "Nicolò vescovo di Bisceglie, fiorì nell'anno 1229 sotto PP. Gregorio IX, come si deduce dalla Bolla dell'Abate di S. Audeno": Pompeo Sarnelli, *Memorie de' vescovi di Biseglia e della stessa città*, 1693, p. 46. Su Sarnelli si veda anche: infra.

<sup>646</sup> Per l'iconografia si veda: P. Belli D'Elia, *Santa Margherita e storie della sua vita*, in *Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Bari 1969 (rist. Roma 1998), pp. 9-12;

Pur affascinati dalle due opere, né Heinrich Wilhelm Schulz (1860)<sup>647</sup> né Émile Bertaux (1903) – che definiva le due tavole “*deux icones byzantines*”<sup>648</sup> – si espressero esplicitamente in merito alla loro possibile datazione. Più coraggioso fu Demetrio Salazaro (1871) che ne collegò l’esecuzione all’edificazione della chiesa nell’anno 1197<sup>649</sup>, in ciò seguito da Charles Diehl (1884), il quale pure suggeriva una datazione al XII secolo<sup>650</sup>, e da Mario Salmi (1919)<sup>651</sup>. Una datazione verso la metà del XIII secolo venne invece avanzata su base stilistica da Pietro Toesca (1927)<sup>652</sup> e da Edward Garrison (1949) in riferimento alla tipologia<sup>653</sup>. Michele D’Elia (1964)<sup>654</sup> e Ferdinando Bologna (1969)<sup>655</sup> hanno accolto questa seconda linea di lettura propendendo per una datazione verso la seconda metà del secolo XIII. Poi Michele D’Elia e Pina Belli D’Elia sono tornati in più occasioni sull’argomento. Nel 1969 il problema dello stile e della datazione era stato inquadrato sulla base dell’indizio fornito dalla tipologia, quella dell’icona agiografica, e la condizione per l’esistenza di queste due tavole era stata quindi individuata nei rapporti dell’arte latina con la Terra Santa; la loro esecuzione però sarebbe da attribuire a un artista locale, che avrebbe lavorato su modelli importati dall’Oriente latino, con confronti anche nella la produzione miniaturistica della Terrasanta, in particolare il Salterio di Melisenda (London, British Library, Ms. Egerton 1139), della metà del XII secolo, e l’*Histoire universelle* miniata ad Acri entro il terzo quarto del

---

M. Milella Lovecchio, *Santa Margherita e Storie della sua vita*, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, ottobre-settembre 1988), a cura di P. Belli D’Elia, Bari 1988, p. 123, nr. 26.

<sup>647</sup> H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, vol.I, Dresden 1860, p. 96; in realtà come vedremo a breve, Schulz si limita all’icona di san Nicola.

<sup>648</sup> “Les deux panneaux de Bisceglie sont deux icones byzantines, d’une couleur profonde et bien patinée; les lumières, sur le plis des draperies, son relevées en traits d’or”: E. Bertaux, *L’art dans l’Italie méridionale*, vol. I, Paris 1903, p. 153.

<sup>649</sup> Salazaro, *Studi sui Monumenti*, II, p. 18.

<sup>650</sup> C. Diehl, *Manuel d’art byzantin*, Paris 1894, p. 592. La descrizione delle opere è alquanto simile a quella di Bertaux, tale che mi sembra che questi la abbia tratta dal Diehl.

<sup>651</sup> M. Salmi, *Restauri Artistici in Puglia*, in «Cronaca delle Belle arti», 6 (1919), fasc. 1-4, pp. 32-36, Supplemento di «Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 13 (1919), in particolare p. 33. Fuori dal coro sono Arnaldo Perotti e l’Ispettore che redasse la relazione a seguito del restauro di Colarieti Tosti, sulla quale si avrà modo di tornare; entrambi si esprimono per una datazione delle due tavole tra la fine del XIV e l’inizio del XV secolo: A. Perotti, *Bisceglie - dipinti ignorati* in *Notizie ed Osservazioni*, in «Napoli Nobilissima», n.s., 16 (1920), pp. 14-15.

<sup>652</sup> P. Toesca, *Storia dell’Arte Italiana. Il Medioevo*, Torino 1927 (rist. 1965), p. 997.

<sup>653</sup> Queste sono inserite nel gruppo dei “Vertical Rectangular Dossals”: E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated index*, Florence 1949, p. 151, nnr. 395-396.

<sup>654</sup> Quest’ultimo si espresse nel catalogo della prima mostra in cui le opere vennero esposte dopo l’acquisto: M. D’Elia, *Anonimo pugliese del XIII secolo*, in *Mostra dell’Arte in Puglia. Dal Tardoantico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio – dicembre 1964), Bari 1964, pp. 26-28, nnr. 27-27a. La stessa opinione viene riproposta anche nella mostra successiva: Id., *Icone di Puglia*, catalogo della mostra (Bari Pinacoteca Provinciale, s.d. 1969), a cura di P. Belli D’Elia e M. D’Elia, Bari 1969, nr. 5.

<sup>655</sup> F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell’arte nell’età federiciana*, Roma 1969, p. 77, n. 230.

Duecento<sup>656</sup>. A riprova della penetrazione in Puglia delle novità crociate, le icone avevano trovato confronto anche nelle pitture duecentesche delle cripte di S. Nicola e S. Margherita a Mottola e di S. Lucia a Brindisi<sup>657</sup>.

L'apertura mediterranea e la "linea crociata" sono state approfondite a più riprese dagli studi di Valentino Pace (a partire dal 1980), il quale ha allargato i riferimenti alla produzione pittorica sinaitica e ad altri capolavori della miniatura crociata, ad esempio la Bibbia da San Giovanni di Acri (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Ms. Arsenal 5211) della metà del XIII secolo, ma anche alla produzione dell'Italia meridionale, in base al confronto con il lo Skylitzes Matritensis (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 26-2)<sup>658</sup>. Successivamente Marisa Milella Lovecchio (1988)<sup>659</sup> ha riportato l'attenzione sulla possibilità di legare le due tavole all'edificazione della chiesa nel 1197, seguita da Marina Falla Castelfranchi (2013)<sup>660</sup>, ma l'ipotesi di un'esecuzione delle due tavole ad una data così precoce è stata respinta da Valentino Pace<sup>661</sup>. Fatta eccezione

---

<sup>656</sup> Il lussuoso codice contenente il salterio venne realizzato intorno al 1135 per la regina Melisenda, moglie di Folco V d'Angiò. Riccamente decorato con ventiquattro miniature a piena pagina e ritratti dei santi in corrispondenza del calendario da un gruppo di almeno quattro artisti. Sul Salterio e le sue preziose coperte si veda, con bibliografia: J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995, pp. 137-163; J. Lowden, *The Psalter of Queen Melisende*, in *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, catalogue of the exhibition (London, British Museum, 9<sup>th</sup> December- 23<sup>rd</sup> April 1995), edited by D. Buckton, London 1994, p. 164, nr.180; Id., *Ivory covers of Queen Melisende's Psalter*, ivi, pp. 165-166, nr. 181. Per il manoscritto de l'*Historie universelle* di Giovanni di Tiro diviso tra Bruxelles (Brussels, Bibliothèque Royale, MS. 10175), Digione (Dijon, Bibliothèque Municipale, MS. 562), Londra (London, British Library, Add. MS. 15268) e Parigi (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. Fr. 20125) si veda: É. Maraszak, *Les manuscrits enluminés de l'Historie Ancienne jusqu'à César en Terre sainte. Saint-Jean-d'Acre, 1260-1291*, Dijon 2015.

<sup>657</sup> D'Elia, *Anonimo pugliese del XIII secolo*, pp. 26-28, n. 27-27a; Id., *Per la pittura del Duecento in Puglia e Basilicata – ipotesi e proposte*, in *Antiche civiltà lucane*, atti del convegno di studi di archeologia, storia dell'arte e del folclore (Oppido s.d. 1970), a cura P. Borraro, Galatina 1975, pp. 151-168; M. D'Elia, P. Belli D'Elia, *Icone di Puglia*, in *Puglia e Basilicata tra Medioevo ed età moderna. Uomini, spazio e territorio, miscellanea di studi in onore di Cosimo D. Fonseca*, a cura di F. Ladiana, Galatina 1988, pp. 199-217.

<sup>658</sup> Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, pp. 360-366; Id., *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro*, in particolare pp. 182-183; Id., *Pittura bizantina in Italia meridionale*, in *I Bizantini in Italia*, a cura di G. Cavallo, Milano 1982, pp. 429-494, in particolare pp.474-475. Per la Bibbia dell'Arsenal si veda con bibliografia: Folda, *Crusader Art*, pp. 105-111; E. Morrison, *Bible of Saint-Jean d'Acre*, in *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting 1250-1500*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 16th November 2010- 6th February 2011) , edited by E. Morrison, A.D. Hedeman, Los Angeles 2010, pp. 95-97, nr. 1.

<sup>659</sup> M. Milella Lovecchio, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *San Nicola di Bari la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, Milano 1987, pp. 81-97, in particolare pp. 92-94; Ead., *San Nicola e storie*, p. 122; Ead., *Santa Margherita e storie*, p. 123.

<sup>660</sup> M. Falla Castelfranchi, *l'Icona agiografica nel Mezzogiorno e le sue peculiarità*, in *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*, atti del V convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 17-19 novembre 2011), Spoleto 2013, pp. 167-183, in particolare pp. 174-175.

<sup>661</sup> V. Pace, *L'iconografia di san Nicola in Italia meridionale*, in *San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino*, Atti del VI Convegno di Studi (Ravello, 24-25 luglio 2009), a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 75-84.

per Sergio Bettini, che nel 1938 riteneva le due opere realizzate da un artista bizantino<sup>662</sup>, la critica è rimasta ferma nel sottolineare gli elementi occidentali e pugliesi, definendo poi la cultura del maestro pugliese nell'ambito della "lingua franca" che accomuna gli artisti attivi nella seconda metà del XIII secolo nel monastero del Sinai (una mescolanza di greci, palestinesi, italiani, georgiani) e nei territori d'oltremare occupati dai Latini.

La disparità sottolineata dalla critica appare trascurabile a fronte del linguaggio sostanzialmente comune parlato dalle due opere<sup>663</sup>. Sia Nicola che Margherita mostrano nella posa il caratteristico *pondus*, con i rispettivi piedi destri girati verso l'esterno e le ginocchia corrispondenti leggermente piegate, che dona solidità alle figure. Comuni sono anche le proporzioni delle figure e molto vicine sono pure le architetture delle scenette agiografiche, del tutto sovrapponibili come nel caso delle prigioni di Margherita e dei tre soldati, o accomunate da cifre decorative come il fregio foliato che corre sulle mura. Anche il paesaggio montuoso in cui Olibrio rapisce Margherita è costruito allo stesso modo dello sfondo del salvataggio dei tre innocenti. Alcune figurette di contorno sembrano ripetersi da una tavola all'altra: ad esempio i marinai del primo salvataggio in mare e gli astanti della scena della flagellazione di Margherita. Il volto della santa affatto inferiore per qualità rispetto a quello del nostro san Nicola, parla un linguaggio comune a capolavori quali la Madonna di Andria (entro la metà del XIII secolo)<sup>664</sup>. È però vero che, osservando il tono generale delle scenette che si dispongono sulle rispettive cornici, si nota un accento diverso, più solenne e posato nelle storie di Nicola e più rapido, con figure più sfuggenti in quelle di Margherita. Mi sembra possibile suggerire che questi diversi toni possano attribuirsi a differenti modelli di riferimento usati dall'artista o dagli artisti, forse non della stessa tipologia (un'icona agiografica e un ciclo miniato?). Alcuni dei confronti avanzati con la produzione libraria di ambito crociato non sono completamente convincenti. Le nostre pitture sono lontane dalla raffinatezza del maestro che nel Salterio di Melisenda si occupa delle miniature a piena pagina, che modula morbidamente panneggi e movimenti dei corpi e si distanziano pure dal secondo artista, cui si devono i ritratti dei santi, rigidi e stereotipati. Analogamente, mi sembra da ripensare anche il confronto con la

---

<sup>662</sup> S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze 1938, vol. I, p. 54.

<sup>663</sup> Disparità sottolineata, con una datazione dell'icona di san Nicola alla metà del XIII secolo con una possibile apertura verso una datazione in corrispondenza della fondazione della chiesa per la sua controparte femminile, già in: D'Elia, Belli D'Elia, *Icone di Puglia*, p. 202.

<sup>664</sup> Si vedano i contributi di Valentino Pace, che attribuisce l'eccezionale opera ad un pittore cipriota: Pace, *Icone di Puglia*, pp. 181-191; Id., *La pittura delle origini in Puglia*, pp. 353-360; Id., *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in *XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1985, pp. 259-265; Id., *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia Arte Restauro e Tutela Archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera/Spoleto 1996, pp. 157-165.

Bibbia dell'Arsenal avanzato da Pace, poiché non sembra possibile rintracciare nelle nostre tavole i comuni stilemi di questa produzione: gli occhi sporgenti di derivazione palestinese (*rolled eyeballs*); il gusto del colore; infine l'impianto delle figure che nel manoscritto sono caratterizzate da volumetrie antichizzanti. Un sapore già duecentesco è però sicuramente rintracciabile nell'uso della linea nera o bruna per delineare i contorni e i lineamenti. L'osservazione dello stile delle tavole mostra componenti già attive nella produzione pittorica della Puglia e dell'Italia meridionale bizantinizzate, che, grazie alla dinastia normanna avevano ricevuto nuova linfa. Mi sembra infatti che l'antica pista del confronto con i mosaici Monreale non sia poi così scorretta e pure – aggiungiamo – si può ritrovare nelle due tavole anche qualcosa degli artisti più colti dello Skylitzes Matritensis.

Sulla base di queste considerazioni sarei propensa ad indicare una datazione tra il momento della fondazione della chiesa nel 1197 e forse non oltre i primi decenni del secolo XIII e la realizzazione delle tavole da parte di un artista non solo informato del linguaggio mediterraneo del tempo delle Crociate (forse nei suoi primi momenti formativi) ma anche all'avanguardia rispetto ad esso e alla cultura artistica che, dalle botteghe della Sicilia normanna, aveva già raggiunto altri importanti centri della penisola italiana.

Se la presenza di un'icona agiografica di santa Margherita non ha posto particolari problemi alla critica, corrispondendo alla dedicazione della cappella, il suo accostamento al santo di Bari ha invece aperto alcune proposte interpretative. Dalla presenza del mondo dell'infanzia nell'agiografia nicolaiana deriverebbe un'affinità con il mondo femminile, quindi un legame con la santa Marina-Margherita<sup>665</sup>. Da qui il tentativo di rintracciare le ragioni della doppia devozione verso santa Margherita e san Nicola all'interno delle vicende note della famiglia dei committenti i Falcone, anche in rapporto alle funzioni celebrative e funerarie della chiesa. Come già indicato gli studi di Nancy Patterson Ševčenko sulle rappresentazioni della vita di san Nicola in Oriente, i cicli agiografici si trovano spesso collocati in corrispondenza di ambienti con funzione funeraria, nella vicinanza di sepolcri o in relazione alle immagini dei committenti<sup>666</sup>. Il dato dialoga e sembra confermare quanto esprimeva l'autore della vita di Nicola citato dalla stessa studiosa nell'*incipit* del suo contributo sulle icone agiografiche: ovvero che la massima espressione della devozione e un sicuro lasciapassare per il Giorno del Giudizio sia il declamare in pubblico la vita del santo<sup>667</sup>. L'aspetto pubblico e performativo descritto dalla fonte è felicemente ricollegato dalla studiosa al

---

<sup>665</sup> Si veda da ultimo l'anacronismo sul patronato di Nicola sulle ragazze da maritare: Falla Castelfranchi, *L'icona agiografica nel Mezzogiorno*, pp. 176-177.

<sup>666</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 164-165.

<sup>667</sup> Patterson Ševčenko, *The "Vita" Icon*, p. 149.

successo della tipologia, a cui erano affidate le aspettative dei committenti in relazione alla salvezza della propria anima. Sulla scorta di questo ragionamento, sarebbe plausibile che le icone agiografiche di Margherita e Nicola nella chiesa di S. Margherita possano rispecchiare già la funzione funeraria dell'edificio documentata dalla presenza dei sepolcri di famiglia già a partire dal terzo quarto del XIII secolo. In relazione al patronato della cappella, si noti che i due santi rappresentano due facce, una maschile e l'altra femminile, dell'*élite* aristocratica. Le virtù e la santità di entrambi sono sì misurate attraverso la fede incrollabile e, nel caso di Nicola, la dedizione pastorale, ma sono in buona parte già prefigurate dai loro nobili natali, in una prospettiva caratteristica dell'immaginario medievale, in cui ove nobiltà equivale a bontà, e che ritengo possa essere un elemento discriminante alla base della scelta operata nel commissionare le nostre due tavole da parte di una famiglia aristocratica.

### **Interventi conservativi e arrivo delle icone a Bari**

Come è noto, il primo intervento conservativo sulle tavole venne affidato a Giuseppe Colarieti Tosti nel 1918: un primo preventivo di spesa risale al marzo di quell'anno e il restauro risulta concluso il 6 luglio<sup>668</sup>. La relazione redatta a conclusione dei lavori dall'ispettore Ventrelli descrive le operazioni di restauro "del dittico istoriato a libro" con san Nicola e santa Margherita, comprendenti la rimozione delle ridipinture, la saldatura dello strato preparatorio ove distaccato, la nuova stuccatura delle tarlature del supporto armonizzate con l'uso di tinta neutra<sup>669</sup>.

A quanto si può dedurre dalla lettera di Salmi scritta nei mesi precedenti al restauro, nel 1918, le tavole non dovevano già più trovarsi nella chiesetta<sup>670</sup>. Infatti, parallelamente all'emergere

---

<sup>668</sup> Preventivi e pagamenti a conclusione dei lavori: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione I (1916-1919), I versamento, 6. Monumenti, b. 807, fasc. 30.

<sup>669</sup> Nessuna indicazione sull'eventuale divisione delle due tavole, ma una fotografia le mostra unite: san Nicola sulla sinistra e la santa Margherita sulla destra (fig. V.4.3.24). Regina Poso menziona un carteggio del Colarieti Tosti senza riportare i corrispondenti riferimenti documentari, tale che non posso affermare che si tratti dello stesso da me consultato e citato nella nota precedente, mentre è trascritta la relazione a seguito del restauro, nel luglio del 1918: Bari, Archivio della Soprintendenza Speciale per i Beni Architettonici, Artistici e Storici della Puglia, Bari I- Bari II (1899-1925), in R. Poso, *La cultura del restauro pittorico in Puglia nella seconda metà del XIX secolo*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano, G. Prisco (volume speciale del "Bollettino d'Arte"), Roma 2003, pp. 273-286, in particolare pp. 277-278; doc. 3, p. 285; si veda anche: E. V. Griseta, *L'esperienza pugliese di Pier Giuseppe Colarieti Tosti (1917-1918)*, in «Kermes», 77 (2001), pp. 69-73.

<sup>670</sup> Lettera del 16 febbraio 1918 al Ministero dell'Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti: "[...] Non ho mancato d'interessare al restauro anche la proprietaria dell'antico edificio, ma con esito negativo. Non dispero tuttavia di ottenere che essa ripristini a proprie spese l'altare romanico scolpito in pietra, del quale resta intatta la faccia anteriore, murata in quello bruttissimo moderno; e di persuaderla a collocarvi, come vi era un tempo, il dittico bizantino, appositamente eseguito per la chiesetta di S. Margherita". ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione I (1916-1919), I versamento, 6. Monumenti, b. 807, fasc. 30. Non risulta chiaro da quanti anni la chiesa fosse già stata spogliata dalle opere, sembra

dell'interesse degli studi verso il monumento e il suo corredo decorativo, si collocano alcuni avvenimenti significativi per la storia conservativa della chiesa di S. Margherita, tra i quali si proverà a fare ordine per precisare alcune questioni riguardanti le nostre tavole. Intorno al 1850 la chiesa venne chiusa al pubblico culto<sup>671</sup>; tra il 1894 e il 1897, a spese del Ministero della Pubblica Istruzione, venne eseguito un restauro degli interni dell'edificio dall'architetto Ettore Benrich, su cui si tornerà nel paragrafo che segue <sup>672</sup>; nel 1909 si ultimò la procedura di vincolo da parte dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti<sup>673</sup> e infine si effettuò il già menzionato restauro delle tavole, insieme a quella della Madonna con Bambino, eseguito da Pier Giuseppe Colarieti Tosti nel 1918. Dalla documentazione d'archivio si evince che l'ultimo erede della famiglia Frisari, Saverio, morendo aveva lasciato in eredità alla moglie, contessa Amalia Berarducci, la chiesa di S. Margherita di sua proprietà e i beni mobili che in essa si trovavano, tra cui le tavole medievali (Fig. V.4.3.24)<sup>674</sup>. Una complessa vicenda giudiziaria interessò negli anni successivi la contessa, che aveva trasportato dalla chiesa presso la sua abitazione un'urna usata come acquasantiera, dove aveva disposto le ceneri del marito. Il prelievo venne denunciato dall'Amministrazione Antichità e Belle Arti e si notificò alla Berarducci l'illecito. La difesa della contessa sottolineava che, essendo la chiesa stata chiusa al culto da più di cinquant'anni, questa risultava a tutti gli effetti una cappella privata ed essa poteva disporre dei beni di sua proprietà

---

comunque dopo il 1908: nella risposta negativa del Ministero, del mese di giugno di quell'anno, riguardante il finanziamento richiesto per il restauro del rosone in facciata, si legge "Si vorrebbe risanare con parti nuove la rosa della facciata. Lasciatela com'è, far invece lavare dall'altar maggiore l'immagine l'oleografia della Madonna di Pompei che copre le antiche pitture". Pitture che sono da identificarsi con le nostre che quindi almeno fino al 1908 si trovavano ancora *in loco*: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione I 1908-1924, b. 83, fasc. 1950 Bisceglie.

<sup>671</sup>L'informazione si ricava dalla documentazione raccolta dall'avvocatura di Trani nella causa dell'Amministrazione Antichità e Belle Arti contro Amalia Berarducci, di cui si diranno a breve i termini della contesa: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., II Divisione (già divisione I), Il versamento, 6. Monumenti (1934-1940), b. 187, fasc. s.n. Bisceglie. Chiesa di S. Margherita. La documentazione presso l'Archivio Centrale dello Stato è stata parzialmente già resa nota in M.C. Rossi, *Memorie sepolcrali nella chiesa di Santa Margherita di Bisceglie. Committenza e Arte*, in «Hortus Artium Medievalium» 25 (2019), 2, pp. 598-602.

<sup>672</sup> Il progetto iniziale prevedeva la costruzione di un muro di confinamento del lato nord della chiesa che non venne realizzato. Negli anni 1901-1906 il conte Frisari richiedeva i finanziamenti al Ministero dell'Istruzione per costruire il muro che avrebbe protetto i sepolcri su quel lato, finanziamenti che vennero però negati perché il cortile e la chiesa erano di proprietà privata. Ugualmente venne negato, nel giugno del 1908, il finanziamento richiesto per il restauro del rosone in facciata. Nella risposta del Soprintendente si legge "Si vorrebbe risanare con parti nuove la rosa della facciata. Lasciatela com'è, far invece levare dall'altar maggiore l'immagine l'oleografia della Madonna di Pompei che copre le antiche pitture": Roma, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione I 1908-1924, b. 83, fasc. 1950 Bisceglie.

<sup>673</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., II Divisione (già divisione I), Il versamento, 6. Monumenti (1934-1940), b. 187, fasc. s.n. Bisceglie. Chiesa di S. Margherita.

<sup>674</sup> Il lascito testamentario è firmato dalla contessa nel 1913, nelle carte non è riportato l'anno di morte del Frisari: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., divisione II (già divisione I), Il versamento, 6. Monumenti (1934-1940), b. 187, fasc. s.n. (Bisceglie. Chiesa di S. Margherita).

posti al suo interno, perché non soggetti all'uso religioso dei fedeli<sup>675</sup>. La sentenza del Tribunale di Trani del 3-19 agosto 1915, ribadita due anni dopo con sentenza 29 maggio - 4 giugno 1917, confermando che la chiesa e i beni al suo interno fossero di proprietà della contessa, fatto salvo il vincolo della monumentalità (legge del 20 giugno 1909, n. 364), stabiliva che l'oggetto fosse ricollocato al suo interno. La restituzione ordinata dal tribunale non ebbe seguito, ma si intrecciò alle vicende riguardanti le tavole medievali. La chiesa di S. Margherita e la sua proprietaria tornarono infatti all'attenzione della Soprintendenza proprio in merito alla "Madonna con putto" e le due tavole agiografiche di san Nicola e santa Margherita, che rimosse dalla chiesa dalla proprietà, non erano state ricollocate in sede dopo il restauro del 1918, con il pretesto dell'umidità e del pericolo di furto. Nel 1925 all'ispettore Quintino Quagliati arrivava notizia che un antiquario di Perugia, Angelo Riboldi, avesse offerto 100.000 lire per l'acquisto dei dipinti alla signora Berarducci, cosicché l'ufficio si trovava a dover avviare la procedura di vincolo anche per le opere mobili un tempo nella chiesa. L'ispettore segnalava la pericolosità del fatto che la signora Berarducci, trovatasi in una situazione finanziaria precaria, tenesse le tavole nella sua abitazione. Quagliati aveva ragione: di nuovo nel 1938, egli ricevette una visita di una tale signora Alexieff, la quale si informava sulla possibilità di acquistare i tre dipinti veduti in casa dell'ex contessa Frisari. L'ispettore, diffidata la Berarducci e informatala nuovamente che i dipinti erano soggetti a vincolo e inalienabili, riceveva in risposta conferma da parte della contessa della sua intenzione di alienare i dipinti, in virtù del suo diritto come proprietaria dei beni, come stabilito dalla sentenza del 1917 cui abbiamo fatto riferimento<sup>676</sup>. Non è chiaro come la controversia sia proseguita negli anni successivi, fino a che lo Stato non riuscì ad avvalersi del diritto di prelazione sulle tavole che

---

<sup>675</sup> Le dichiarazioni del clero sulla mancata apertura al pubblico della chiesa sembravano all'ispettore mendaci e costruite *ad hoc* per la difesa. In questo senso di un certo interesse è lo scambio di lettere di alcuni anni prima avuto tra il Ministro dell'Istruzione Corrado Ricci e un notaio di Bari in merito alle richieste avanzate dalla signora Maria Galatino di Giuseppe, la quale il 16 maggio del 1908 dichiarava di svolgere da oltre vent'anni l'ufficio di custode della chiesa aprendola ai fedeli e che per continuare detto servizio "si contenterebbe di dieci lire al mese". La richiesta non andò a buon fine perché a quella data la chiesa non aveva ancora ricevuto il vincolo, forse anzi questo scambio fu parte dell'avvio della procedura. Per onore di cronaca riporto la risposta di Ricci al notaio. Il 20 maggio 1908 scrive: "~~è strano che la custodia di un importante edificio monumentale una chiesa sia affidata ad una donna~~", affermazione poi censurata nella versione dattiloscritta del 29 maggio "~~è strano che la custodia di una chiesa monumentale sia affidata ad una donna. Ad ogni modo~~": ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., Divisione I, 1908-1924, b. 83, fasc.1950 (Bisceglie).

<sup>676</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AA.BB.AA., divisione II (già divisione I), Il versamento, 6. Monumenti (1934-1940), b. 187, fasc. s.n. (Bisceglie. Chiesa di S. Margherita). Un rogito testamentario menzionato nello stesso incartamento testimonia come in realtà la contessa avesse rinunciato all'eredità del marito; si veda anche: Rossi, *Memorie sepolcrali*, p. 604.



vennero finalmente acquistate dalla Pinacoteca Provinciale di Bari nel 1964<sup>677</sup>. A seguito dell'acquisizione, la sola icona di san Nicola fu nuovamente restaurata e ne venne eliminata la patina antichizzante<sup>678</sup>.

### **La chiesa di S. Margherita a Bisceglie**

La piccola chiesa di S. Margherita oggi incastrata nelle vie del centro storico di Bisceglie (Fig. V.4.3.25), si trovava un tempo fuori le mura dell'abitato<sup>679</sup>. Per secoli, fino alla recente cessione al Comune, appartenne agli eredi del ramo nobile dei Falconi, cioè i primi committenti, i Sifola prima e i Frisari poi. La chiesa venne fondata con il consenso del vescovo Bisanzio nel 1197 dall'aristocratico Falco del fu Giovanni, giudice della curia imperiale di Bisceglie<sup>680</sup>.

La facciata è monocuspidata e coronata da archetti ciechi con un rosone al centro. L'edificio misura 8 metri in larghezza per 14,5 in lunghezza ed è realizzato in conci di pietra calcarea locale squadrati; la planimetria rientra nella tipologia a croce greca contratta con cupola in asse su pennacchi all'incrocio dei bracci (Fig. V.4.3.26)<sup>681</sup>. I due bracci longitudinali della croce hanno

---

<sup>677</sup> Belli d'Elia, *San Nicola e storie*, p. 6; Ead. *Santa Margherita e storie*, p. 9; Ead., *Madonna con Bambino*, p. 19.

<sup>678</sup> Belli D'Elia, *San Nicola e storie*, p. 6. A questo momento vanno anche ricondotte le integrazioni a rigatino nella figura centrale del santo.

<sup>679</sup> Ancora al di fuori delle mura nell'incisione di Giovan Battista Pacichelli del 1701: cfr. anche L. Mongiello, *Chiese di Puglia. Il fenomeno delle chiese a cupola*, Bari 1988, p. 119.

<sup>680</sup> Ferdinando Ughelli trascrive il documento di donazione della chiesa in riferimento all'altrimenti a lui sconosciuto vescovo di Bisceglie Bisanzio: Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis*, VII, Venetiae 1721, coll. 941-945. Dopo l'Ughelli (che scrive nel biennio 1647-1648) il vescovo di Bisceglie Pompeo Sarnelli (in carica 1692-1724), aveva arricchito le informazioni intorno al vescovo Bisanzio e cercato altre notizie sulla famiglia Falcone; non trovandone alcuna precedente alla data del 1197 aveva dedotto che il padre Giovanni e il figlio Falco fossero greci di origine e si fossero per primi stabiliti a Bisceglie. "Da questi Giovanni, e Falco si suppone avesse fondato qui le radici della famiglia suddetta e perciocché prima di essi non se ne trova altra menzione: ancorché la comune opinione sia, che avesse greca l'origine. La Chiesa di S. Margarita per ragion di Padronanza è hoggi delle nobili famiglie Frisari e Sisola di Bisceglia": Pompeo Sarnelli, *Memorie de' vescovi di Biseglia e della stessa città*, 1693, pp. 44-45. Le origini amalfitane della famiglia sembrano essere confermate dalle notizie recentemente acquisite dalla critica; la famiglia è documentata nel 1183: *Codice Perris, Cartulario Amalfitano secc. X-XV*, a cura di J. Mazzoleni, R. Orefice, Amalfi 1987 (Fonti, 1), vol. I, p. 344; cit. in S. Amici, *Araldica Amalfitana*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», n.s., 7-8 (1994), pp. 135-267, in particolare p. 179. Nella piazza della chiesa dell'Annunziata di Minuta è uno stemma della famiglia Falcone.

<sup>681</sup> Arnaldo Venditti riteneva che fosse stato il modello nobile di Bisceglie a determinare il suo successo in Puglia e in particolare in terra di Bari, ipotesi scartata da Pina Belli D'Elia per la consistenza dei precedenti. La tipologia di origine orientale conosce già una significativa diffusione in Puglia a partire dall'XI secolo; nel territorio di Giovinazzo S. Basilio, nel territorio di Modugno S. Felice a Balsignano, a Bitonto le chiese di S. Basilio e Torre S. Croce, la chiesa di Ognissanti a Pacciano e infine la chiesa di S. Maria di Giano presso Bisceglie, di dimensioni maggiori delle precedenti. Maria Stella Calò Mariani ha rintracciato una comune radice benedettina degli edifici pugliesi caratterizzati da questo tipo di pianta e individuato nel

copertura a botte mentre sugli altri due lati contratti, le coperture si riducono, per la ridotta profondità, a due arconi. Esteriormente la cupola presenta una copertura a tronco di piramide e tutti e quattro i bracci sono coperti da sottili lastre di pietra calcarea, o chiancarelle<sup>682</sup>. La chiesa ha due porte di ingresso, la prima in facciata, cui si accede oltrepassato il cortile quadrato, e la seconda nell'angolo lato nord-est, cui si accede dalla stretta prosecuzione del cortile su questo lato sinistro dell'edificio, dove sono collocati tre dei sepolcri familiari. Nei secoli successivi alla sua fondazione, la chiesa si arricchisce delle memorie della famiglia, il cui prestigio si era ormai affermato. Esclusa l'epigrafe che si trova all'interno della chiesa, davanti all'altare vicino allo stemma Falcone, oggi illeggibile, possiamo affermare – anche grazie al confronto con alcuni documenti – che le testimonianze ricordano personaggi deceduti tra l'ultimo quarto del XIII secolo e il primo decennio del XIV. La più antica testimonianza dovrebbe riguardare il giudice Mauro, il cui sepolcro è il primo che si incontra addossato sul lato nord, ricordato defunto già nel 1287<sup>683</sup>. Sul lato nord della chiesa è la tomba del cavaliere Riccardo Falcone, la più ricca sotto un profilo decorativo, realizzata entro il 1309 dallo scultore Facitolo da Bari<sup>684</sup>, che lascia la sua firma sul lato destro del baldacchino, mentre l'iscrizione che ricorda il defunto si trova invece sul muro a cui il sepolcro si appoggia<sup>685</sup>. La tomba sul lato est del cortile è di struttura più semplice. L'arca, di

---

santuario delle Isole Tremiti un possibile centro propulsore; qui sarebbe infatti arrivato in linea diretta dalla sponda orientale dell'Adriatico: A. Venditti, *Architettura a cupola in Puglia (IV), le chiese di S. Margherita di Bisceglie, S. Felice di Balsignano, S. Vito di Corato, S. Lucia di Casamassima, le cappelle in Agro di Bisceglie e S. Spirito di Giovinazzo*, in «Napoli Nobilissima», 3.ser, 8 (1969), pp. 51-65; M. S. Calò Mariani, *Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia*, in *Primo Simposio internazionale di Arte Armena* atti (Bergamo, 28 - 30 giugno 1975), a cura di G. Ieni, Venezia 1978, pp. 417-433; Belli D'Elia, *La Puglia*, p. 323; Le dimensioni puntuale a seguito del lavoro di rilievo dell'edificio: E. Leonardis, *Architettura romanica pugliese. Il progetto e la costruzione in pietra portante dell'edificio per il culto*, Roma 2015, pp. 21-22.

<sup>682</sup> Belli D'Elia, *La Puglia*, p. 324;

<sup>683</sup> Sarnelli, *Memorie de' vescovi*, p. 50. Forse anche questa semplice cassa con il ritratto del defunto disteso sul lato superiore doveva essere sormontata da un baldacchino.

<sup>684</sup> In quell'anno sua moglie è ricordata come vedova in un documento menzionato in: M. Cosmai, *Bisceglie nella storia e nell'arte. Vita di un comune pugliese*, Bari 1982, pp. 209-211. Per i sepolcri si veda: M.S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, pp. 200-202.

<sup>685</sup> "HIC IACET ANTE POTENS RICCARD(US) ET INCLIT(US) EVO/FLORIDUS AT MORTIS PERCUSSUS FULMINE SEVO/DIVES ERAT QUONDA(M) PULCHER VIRTUTE REPLET(US)/ NUNC CINIS ET NUMQUAM TERRENIS A MODO LETUS/ QUI VOLET HIC IGITUR PULCHERRIMA CERNERE BUSTA/DEL PRO DEFUNCTIS SUA CORDE PRECAMINA IUSTA", "Qui giace Riccardo un tempo celebre e forte/giovane d'età ma colto dal terribile fulmine della morte/Un tempo era ricco, bello, pieno di virtù/ Ora è cenere e non più lieto dei beni terreni/Dunque chi vorrà guardare qui nella bellissima tomba/reciti di cuore le sue dovute preghiere in favore dei defunti". La cassa è decorata sui tre lati a bassorilievo: un enigmatico angelo seduto sul lato destro, una croce con terminazioni foliate entro un clipeo a sinistra e sul lato lungo al centro è l'Agnus Dei che regge una croce astile al centro in un clipeo, affiancato da due stemmi della famiglia, e alle due estremità i simboli di Luca e Marco con i rispettivi vangeli. L'arca è sormontata da un articolato baldacchino su quattro colonne, la copertura cuspidata in cui si apre un arco trilobo è sorretta da un architrave decorato da archi acuti e carnosì motivi vegetali e teste umane, sulla fronte sono di nuovo tre

dimensioni minori, è analogamente sormontata da un arco trilobo su quattro colonne e doveva accogliere i "PUERI", Falcone di cui non sono ricordati i nomi. Una lastra con la firma dello scultore Anseramo da Trani sembra dover provenire, piuttosto che da questo, da un altro sepolcro perduto e smembrato<sup>686</sup>. Sempre addossato sul lato nord, prima dell'ingresso, è il terzo sepolcro, dove riposa il giudice Mauro<sup>687</sup>, forse lo stesso ricordato in un'iscrizione erratica con data 1287. All'interno, che ritenuto dalla critica conforme all'originario assetto medievale, non rimangono tracce di dove le due monumentali icone agiografiche di santa Margherita e di san Nicola dovessero trovarsi (Fig. V.4.3.27).

### **Ipotesi sulla collocazione originaria delle tavole agiografiche**

Riprendiamo brevemente la storia critica dei dipinti tra Ottocento e Novecento, cui si è già fatto riferimento in merito alle proposte di datazione e di inquadramento stilistico, per ricostruire quanto noto sul posizionamento delle opere e sulla configurazione assunta dalle due tavole nel corso dei secoli. Nel 1860 Heinrich Wilhelm Schulz visitava la chiesa di S. Margherita e prima di dedicare la sua attenzione alla puntuale trascrizione delle epigrafi e alla descrizione dei monumenti funebri, ricordava la presenza, sull'altare della chiesa, di una antica tavola greca della Vergine Maria con Bambino e di una di San Nicola di Myra<sup>688</sup>. Da notare che Schulz non faccia menzione alcuna della tavola di santa Margherita e che indichi invece sull'altare la terza tavola medievale<sup>689</sup>. A breve distanza di tempo però la situazione è già mutata; nel 1877, Demetrio Salazaro descrive infatti "sull'altare della chiesa [...] un dipinto su tavola ad olio ed in forma di dittico in cui da un lato trovansi san Nicola di Bari e dall'altro evvi la santa titolare"<sup>690</sup>. La posizione delle icone

---

stemmi dei Falcone alternati a clipei. In alto sul lato destro del baldacchino è la firma di Facitolo da Bari "HOC OPUS EGREGIUM FECIT MAGISTER PETRUS FACITULUS DE BARO".

<sup>686</sup> M.S. Calò Mariani, *Terlizzi nel panorama della cultura artistica del Duecento in Puglia*, in *Schegge da una Cattedrale. Le pietre erratiche della Collegiata di S. Michele Arcangelo*, a cura di V. De Chirico, A. Tempesta, Terlizzi 1998, pp. 23-36, in particolare p. 26.

<sup>687</sup> "CONDITUR HOC TUMULO CENSORIS NOBILE MAURI/ CORPUS QUI PATRIE LUX EXTITI UT NITOR AURI/ NON LEX NON AURUM POTUIT DEFENDERE MAURU(M)/NON ALIQUIS CULTURS CUBET HIC (QUI)N MORTE SEPULTUS/ SET TAMEN HOC NATI FIERE FECERE SEPULCHRUM/ QUO SUA IUSSERUNT TUMULARI CORPORA PULCHRUM/QUI LEGIT HEC IGITUR XP(ISTU)M ROGET ORE FIDELI/UT CAPIANT ANIME FELICIA GAUDIA CELI"

<sup>688</sup> Schulz, *Denkmaeler der Kunst*, I, p. 96. "[...]Auf dem altarem der Kirken ist ein altes griechischen Bild der Jungfrau Maria mit dem Christuskinde und dem Heiligen Nikolaus ven Myra in guter Zeichnung, jedoch sehr übermalt, zu sehen." È chiaro che la descrizione fattane dall'autore non pone alcun dubbio circa l'identificazione della tavola e non vi è possibilità che questi abbia potuto confondere l'immagine della martire con storie della vita con la tavola della Vergine.

<sup>689</sup> Ambigua è la ricostruzione di Pina Belli D'Elia che identifica rispettivamente la tavola descritta da Schulz con l'icona agiografica della santa e invece correttamente con quella della Vergine nelle rispettive schede di catalogo: Belli D'Elia, *Santa Margherita*, p. 10; Ead., *Madonna con Bambino*, p. 19.

<sup>690</sup> Salazaro, *Studi sui monumenti*, II, p. 18.

sull'altare, presumibilmente il maggiore – sebbene nessuna fonte lo specifichi –, sembra poi confermata dalle successive menzioni<sup>691</sup>. Ancora nel 1919 Mario Salmi, allora Ispettore alle Belle Arti di Puglia e Basilicata, affermava che le due tavole, prima del restauro, fossero appese alla parete sopra l'altare entro una brutta cornice barocca<sup>692</sup>.

Sulla base delle testimonianze brevemente richiamate, la critica ha ritenuto possibile i due dipinti si fossero sempre trovati sull'altare della chiesa, questo in ragione del rilievo che in questo modo sarebbe stato loro garantito, ma anche per la modesta dimensione della chiesa che rende difficile immaginare una collocazione alternativa. In favore dell'ipotesi è inoltre addotta la presunta permanenza delle forme del culto in un luogo per secoli riservato alla venerazione privata della famiglia nobile dei Falcone<sup>693</sup>. Sfortunatamente non esistono fotografie, né recenti né facenti parte della documentazione storica, del retro delle due tavole<sup>694</sup>. Quello che si deduce osservandole di taglio è che delle assi orizzontali vennero aggiunte in alto al centro e in basso a ciascuna tavola a fini di rinforzo, necessità forse dovuta anche allo spessore ridotto delle tavole le cui assi erano soggette a deformazioni. Osservando il profilo sinistro della tavola della santa Margherita e quello destro del san Nicola non sono chiare le tracce del sistema che doveva tenerle agganciate insieme, né mi sembra possibile individuare “un listello dal profilo a gola” descritto sul lato destro dell'icona di san Nicola descritto da Pina Belli D'Elia (Fig. V.4.3.28); non è inoltre possibile individuare – sebbene la pittura verdina posticcia che ricopre i bordi potrebbe

---

<sup>691</sup> In particolare, nel 1903, Émile Bertaux le descrive sull'altare ma in numero di due, sebbene forse il contesto in cui l'autore le menziona, pionieristicamente interessato alla tipologia di tavola agiografica, potrebbe spiegare l'avvenuto “scoppiamento” del dittico: “Deux autres panneaux, d'une excellente conservation, se trouvent sur l'autel de la chapelle de Santa Margherita, à Bisceglie, qui fut consacrée en 1197. Sur l'un, on voit la sainte titulaire de l'église, dans l'attitude de l'orante; sur l'autre, l'image traditionnelle de saint Nicholas, le patron vénéré de la Terre de Bari. Les figures de la sainte et du saint sont accompagnées de véritables miniatures, qui racontent leur légende. Les deux panneaux de Bisceglie sont deux icônes byzantines, d'une couleur profonde et bien patinée; les lumières, sur le plis des draperies, sont relevées en traits d'or”: Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, p. 153. Così pure nel *Manuel d'art byzantin*, Charles Diehl data al XII secolo e definisce bizantini i “Deux panneaux bien conservée [...] se conservent à Bisceglie, en Pouille, dans l'église de Santa Margherita”: Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, p. 592. Nell'opera sull'arte bizantina in Italia meridionale invece le due tavole sono solo menzionate in nota, ma sono illustrate da due incisioni realizzate da Bousquet-Boze sulla base delle tavole eseguite da Francesco Autoriello per gli *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale* di Demetrio Salazarò: C. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris 1894, pp. 11-12, n. 3. Come Diehl anche Vinaccia che le menziona genericamente all'interno della chiesa: A. Vinaccia, *I monumenti medioevali in terra di Bari. Cenni sulle antichità greco-romane in terra di Bari*, Bari 1915 (rist. anastatica 1981), p. 107.

<sup>692</sup> Salmi, *Restauro artistici in Puglia*, pp. 32-36. Nel 1920 Arnaldo Perotti parla delle due opere descrivendo “un dittico a libro” sull'altare: Perotti, *Bisceglie - dipinti ignorati* pp. 14-15.

<sup>693</sup> Belli D'Elia, *Puglia romanica*, p. 195; Rossi, *Memorie Sepolcrali*, pp. 603-604.

<sup>694</sup> Indagine condotta presso la Fototeca della Soprintendenza per i Beni Archeologia, Belle Arti per la città metropolitana di Bari. Purtroppo non sono riuscita ad ottenere fino ad oggi l'autorizzazione ad osservare il retro da parte della Pinacoteca Provinciale.

celarli – segni di cerniere<sup>695</sup>. Come già evidenziato le due tavole sono entrambe alte 1,30 metri e larghe 0,83 metri. Unite in forma di dittico, come si trovavano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, misurano quindi 1,66 metri in larghezza. Il diametro di base dell'abside misura tre metri, quindi le icone avrebbero trovato abbastanza spazio sia per trovarsi in qualche forma appese alla parete semicircolare, mentre difficilmente immaginabile per questa altezza cronologica un sistema di sospensione delle tavole sopra l'altare<sup>696</sup>. È plausibile che l'unione delle due tavole in orizzontale dovesse essere avvenuta solo in epoca moderna, e forse al fine si inserirle nella cornice barocca menzionata da Salmi nell'articolo del 1919<sup>697</sup>. Rimanendo nell'area presbiteriale un'ipotesi da considerare è il posizionamento delle due icone nei dei piedritti dell'abside, i quali misurano in larghezza rispettivamente 0,86 metri, il sinistro, e 0,89 metri il destro, e avrebbero quindi potuto ospitare le tavole a *pendant* su due lati dell'abside (Fig. V.4.3.29)<sup>698</sup>.

Un posizionamento delle grandi icone di san Nicola e santa Margherita ai fianchi dell'abside, sui due pilastri rivolti verso la navata, troverebbe confronti nell'ambito dell'arredo liturgico bizantino a partire dall'XI secolo, dove in questa collocazione erano inserite immagini monumentali, vere e proprie icone murali, spesso evidenziate da una cornice. I soggetti rappresentati in questa posizione sono solitamente la *Theotokos* nel pilastro nord e Cristo nel pilastro sud. In alternativa è possibile trovare l'immagine della Vergine con il Bambino a nord e il santo dedicatario della chiesa a sud<sup>699</sup>. Queste icone costituivano un completamento del corredo decorativo – o quando

---

<sup>695</sup> Belli D'Elia, *San Nicola e storie*, p. 6. Provando ad immaginare un meccanismo antico che unisse le due tavole un confronto è offerto dalle icone sinaitiche che a partire dal tredicesimo secolo mostra un sistema abbastanza comune di chiodi. Nel caso di sistemi di dittici o polittici "fissi" invece si nota la presenza di piccoli chiodi a forma di "u", definite da Nelson "eye-hooks", la cui assenza lascia piccole rientranze arcuate lungo i bordi: cfr. R.S. Nelson, *Diptych with the Virgin Hodegitria and the Descent from the Cross*, in *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 14th november 2006 – 4th march 2007), edited by R.S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006, nr. 19, p. 167); Id., *Polyptich with Feast Scenes*, ivi, nr. 18, pp. 163-164. Nel caso di sistemi mobili che prevedessero quindi un'apertura queste sono costituite su un lato da un cerchietto o oculo metallico inserito nella tavola e dall'altro un gancetto con punta verso il basso che si doveva inserire nel primo. Quindi i due pezzi erano sistemati sul retro della tavola attraverso dei chiodi: S.E.J. Gerstel, *Sanctuary Doors with the Annunciation*, ivi, nr. 22, p. 179-180.

<sup>696</sup> Per ragioni chiaramente legate all'iconografia tradizionale intorno al semicilindro absidale sono disposte le icone dei santi vescovi con cartigli databili intorno al 1200 della chiesa del Monastero di S. Caterina al Monte Sinai; non mi sembra possibile individuare altri confronti con questo tipo di disposizione: cfr. N. Patterson Ševčenko, *Saint Basil and Saint John Chrysostom with Liturgical Scroll*, ivi, nr. 26, 27, pp. 187-188

<sup>697</sup> Salmi, *Restauri Artistici*, p.33.

<sup>698</sup> In questo caso è necessario virtualmente eliminare la porta che, nel piedritto sinistro, dà accesso agli ambienti della sagrestia, aggiunta in epoca moderna: l'unica modifica dello spazio interno evidenziata dalla critica: cfr. Belli D'Elia, *La Puglia romanica*, pp. 195-196.

<sup>699</sup> Sulla questione del *templon* con riferimenti all'estensione della suo insieme iconografico sui pilastri verso la navata un punto di riferimento è fornito dagli studi di Christopher Walter e in particolare: C. Walter, A

presente un *epistilion* figurato, del programma iconografico – e simbolico del *templon*, la schermatura che separava il mistero della liturgia dallo sguardo del fedele che, in questo spazio liminale, esercitava il proprio rapporto privato di devozione<sup>700</sup>. Nelle chiese dell'Asia Minore, della Grecia e delle Isole, a partire dall'XI secolo, le recinzioni del *templon* solitamente si trovano in corrispondenza dei gradini che sopraelevano il bema rispetto alla navata.

Nonostante la critica abbia insistito sulla genuinità dell'aspetto degli interni della cappella di Bisceglie, è necessario considerare la possibilità che, al momento della fondazione e nel corso del Medioevo l'interno fosse invece altrimenti modellato per rispondere a peculiari esigenze liturgiche ovvero esistesse una separazione tra il *bema* e la navata. A questo proposito, mancando testimonianze materiali di questa ipotetica separazione<sup>701</sup>, è necessario ragionare su quanto esteso e come potesse essere articolato il *bema*.

Quanto rimane dell'altare medievale è parzialmente inglobato nella mensa seicentesca, e sebbene le forme siano state modificate, ovvero questo si presenti con un ingombro maggiore rispetto al primo, la posizione dovrebbe corrispondere a quella originale (Fig. V.4.3.30). Questo si trova sopraelevato per la presenza di due gradini rispetto alla prima campata. È stato sottolineato che l'area presbiteriale si espandesse oltre l'abside e includesse di fatto la prima campata per la presenza dello stemma dei Falcone pavimentato proprio davanti al primo gradino (Fig. V.4.3.31)<sup>702</sup>. Un dato di fatto è che l'abside non è particolarmente profonda e lo spazio, aggiungendo una recinzione proprio in corrispondenza dei gradini, sarebbe stato angusto per ospitare l'ufficio liturgico. Al contrario, ragionando su una delimitazione dell'ambiente in posizione più avanzata, ovvero tracciando una linea in corrispondenza dei primi due pilastri a est della navata, il *bema* si delineerebbe di dimensioni più che sufficienti e vi si sarebbe potuto accedere attraverso un'apertura discreta dalla porta sul lato nord.

Questa seconda possibilità implicherebbe la posizione delle icone tra le colonne di sostegno del *templon* ovvero che fossero state pensate quali "intercolumnar icons"<sup>703</sup>: questo anche in ragione del fatto che i pilastri a sostegno degli arconi della navata sono troppo stretti per ospitare le due

---

*New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in «Revue des études byzantines», 51 (1993), pp. 203-228; si veda anche: Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria of the Templon*, pp. 107-131.

<sup>700</sup> Walter, *A New Look*, p. 206; Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria*, p.120-122.

<sup>701</sup> Si veda dopo sulle informazioni fornite dal preventivo di spesa dei restauri del 1894-1898.

<sup>702</sup> Belli D'Elia, *La Puglia*, p. 324.

<sup>703</sup> K. Weitzmann, *Icon programs of the 12th and 13th century at Sinai*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12 (1984), pp. 63-112, in particolare pp. 89-94. Sebbene il tema più diffuso di questa tipologia di icone in reciproco dialogo sia la *Deesis*, più o meno allargata, un esempio citato da Weitzmann per un'iconostasi di grandi dimensioni, corrisponde alle misure delle nostre tavole, per una larghezza di più di 80 centimetri e l'altezza di oltre un metro.

tavole lateralmente. Una traccia in questa direzione sembra suggerita dalle due mensolette speculari che si conservano negli angoli tra la navata e i menzionati pilastri. Qui la navata ha luce di 4,85 metri e facendo un calcolo dell'ingombro in larghezza delle due tavole agiografiche 0,83 e 0,83 metri rimarrebbe ancora troppo spazio per un'apertura centrale, anche considerando l'ingombro delle colonnine. Questa osservazione dà adito a diverse considerazioni: è possibile che la schermatura prevedesse più di un'apertura o che il programma iconografico fosse più articolato<sup>704</sup>. Sfortunatamente nessun arredo liturgico pugliese con simile assetto è rimasto in opera né sia stato oggetto di ricostruzione scientifica<sup>705</sup>.

La curiosa testimonianza fornita dalla descrizione di Schulz, che ricorda solo una delle due tavole ad affiancare quella Vergine con Bambino sopra l'altare, pone un ulteriore dubbio e cioè che le due icone di Margherita e Nicola in origine ne formassero una, non in senso di un dittico ma di un'icona bilaterale, dato che forse darebbe ragione del ridotto spessore delle tavole. Una visione su due lati si accorderebbe l'idea del posizionamento all'interno di una recinzione presbiteriale si con forse santa Margherita verso la navata e dal lato degli officianti si mostrava invece l'eccellente rappresentante della liturgia, Nicola.

Qualunque ragionamento sul posizionamento all'interno di una schermatura liturgica delle due icone agiografiche impone grande cautela per la mancanza di confronti. Infatti, sebbene il posizionamento della santa dedicataria in questo punto appare plausibile non sono noti casi in cui icone agiografiche nel mondo orientale si trovassero in analoga posizione se non nelle iconostasi più tarde, e gli unici dati sulla collocazione di questa tipologia di icone riguardano alcune icone sinaitiche che Weitzmann suggeriva si trovassero semplicemente appese alle pareti delle corrispettive cappelle<sup>706</sup>. Alla difficoltà di individuare confronti per questa tipologia si

---

<sup>704</sup> È plausibile che nel corso del Medioevo esistesse un dialogo tra le due tavole agiografiche e la tavola della Vergine con Bambino (datata alla fine del XIII) che pure presenta dimensioni analoghe alle prime 1,22 per 0,82 metri, la tavola non sembra aver subito ridimensionamenti. In analogia con gli esempi conservati nel Mediterraneo di icone di grande formato si potrebbe immaginare che l'icona della Madonna con Bambino fosse seguita dall'icona di san Nicola sul lato sinistro e sulla destra l'icona di santa Margherita, quale titolare della chiesa di trovasse sola oppure, forse più opportunamente, affiancata e preceduta da un'immagine di simile formato e perduta di Cristo; un simile schema di quattro icone di formato analogo lascerebbe circa un metro e mezzo per l'apertura del *templon*.

<sup>705</sup> Ringrazio la collega Giulia Anna Bianca Bordi per l'approfondita discussione sul tema e le informazioni condivise sulle conoscenze circa il patrimonio dell'arredo liturgico della diocesi di Bari. Sull'altro lato dell'Adriatico la chiesa di S. Luca a Kotor costruita proprio negli stessi anni, nel 1195, presenta una pianta longitudinale con una successione di tre campate e cupola che non si distanzia dalla croce contratta di S. Margherita e analogamente ridotta nelle dimensioni (misura 6 per 10 metri). Sfortunatamente l'iconostasi moderna ha sostituito l'antica eliminando la possibilità di confronti: cfr. S. Pektović, s.v. *Cattaro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 494-495.

<sup>706</sup> Weitzmann, *Icon programs*, pp. 94-107; Patterson Ševčenko, *Vita Icon*, p. 157. Si noti però che anche nel caso del Monastero di S. Caterina nessuna delle icone si trova nella sua originaria posizione.

aggiunge che non esistono descrizioni antiche della cappella e che la documentazione riguardante i lavori di restauro progettati ed eseguiti dall'architetto Ettore Bernich tra il 1894 e il 1898 non è sfortunatamente più corredata dall'originale documentazione grafica –che comprendeva sia alcune fotografie dell'interno che alcuni disegni – il che avrebbe forse potuto fornire qualche dettaglio rivelatore in merito alla questione qui presa in esame<sup>707</sup>. Le informazioni su questo tipo di icone monumentali con le storie nella cornice, prima della loro definitiva metamorfosi in paliotti d'altare in Occidente, non forniscono un quadro entro cui poter suggerire confronti sulla loro posizione e funzione nello spazio liturgico.

Ritengo comunque che quella tracciata possa essere una strada per ulteriori approfondimenti e forse, in futuro, per la risoluzione, del puzzle riguardante la sistemazione interna della cappella nei decenni che seguono la data di consacrazione del 1197. Le scarse notizie sulla famiglia Falcone e sui suoi componenti tra il momento della fondazione e la prima metà del secolo XIII, a partire dallo stesso fondatore Falco, ovvero nell'arco temporale che sembra accordarsi con i caratteri stilistici e tipologici delle tue tavole in oggetto, lasciano inoltre in sospeso la questione dell'esistenza o meno di possibili motivazioni specifiche, oltre alle considerazioni di carattere più

---

<sup>707</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, Divisione monumenti e scuole d'arte (1891-1897), 6. Monumenti, Il versamento, Il parte 1891-1897, busta 42, fascicolo 481. Il progetto di Bernich era rivolto alla costruzione di un muro di separazione tra la chiesa e le case intorno al fine di preservare i sepolcri medievali della famiglia Falcone sul lato nord. Il muro intorno non venne eseguito in quell'occasione per mancanza di fondi e per difficoltà nell'esproprio delle proprietà limitrofe, ma venne invece redatto e contestualmente realizzato un restauro degli interni del monumento che, secondo la testimonianza fornita da Bernich stesso, era “restato integro nell'ossatura, non avendo ricevuto l'oltraggio dello stucco”. La descrizione di questi lavori nella lettera scritta da Ettore Bernich al Commendatore in data 30 giugno 1894, la stessa cui si allegavano i disegni non più conservati, manca degli ultimi fogli. Dei lavori di restauro dell'interno rimane quindi solo la descrizione analitica contenuta nel preventivo di spesa. Da questo preventivo sappiamo che vennero eseguite le riparazioni del pavimento di 9 metri quadri (al numero 7 del preventivo), chissà se l'eventuale tracciato di una recinzione sia stato obliterato più o meno inconsapevolmente nell'occasione. Non è ancora possibile chiarire, se i due muretti in tufo menzionati da Bernich nella voce demolizione, avessero potuto essere stati a loro volta residui di questa recinzione. In particolare quello nei pressi dell'abside rimane a mio parere piuttosto misterioso nella descrizione dell'architetto: “Demolizione del muretto in tufo dietro l'abside che ottura la finestra che dà sull'altare”; le dimensioni indicate sono lunghezza 3.00 (metri) larghezza 0.30 e altezza 1.00. Non è chiaro a quale finestra si riferisca, sicuramente non quella dell'abside che essendo ben più in alto di un metro non avrebbe potuto essere schermata da un muro, e neppure che cosa intenda l'architetto con “dietro l'altare”. Bernich potrebbe forse, ma si tratta solamente di una suggestione, aver indicato il luogo in cui si trovava questo muretto in relazione alla posizione dell'officiante pre-Concilio Vaticano II, e quindi il suo “dietro” corrisponderebbe al moderno “davanti”. Oltre alle mensole degli angoli tra i pilastri e la navata menzionati, il gradino che oggi divide la navata, subito dopo i pilastri menzionati, è sottolineato da una sorta di mensola marmorea con un'apertura centrale la cui posizione appare incongrua (nell'aspetto sembra apparentata alla mensa seicentesca). L'intervento di restauro di Ettore Bernich su S. Margherita non è stato oggetto di approfondimento, ma è variamente menzionato dalla critica: cfr. A. Guarnieri, *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma 2007, p. 9.



generale già menzionate, per spiegare l'origine del patronato delle due eccezionali tavole agiografiche.



Fig. V.4.3.1. Bari, Pinacoteca Provinciale, Santa Margherita e storie della sua vita; San Nicola e storie della sua vita, dalla chiesa di S. Margherita di Bisceglie (inv. 1993, nn. 1284, 1285).

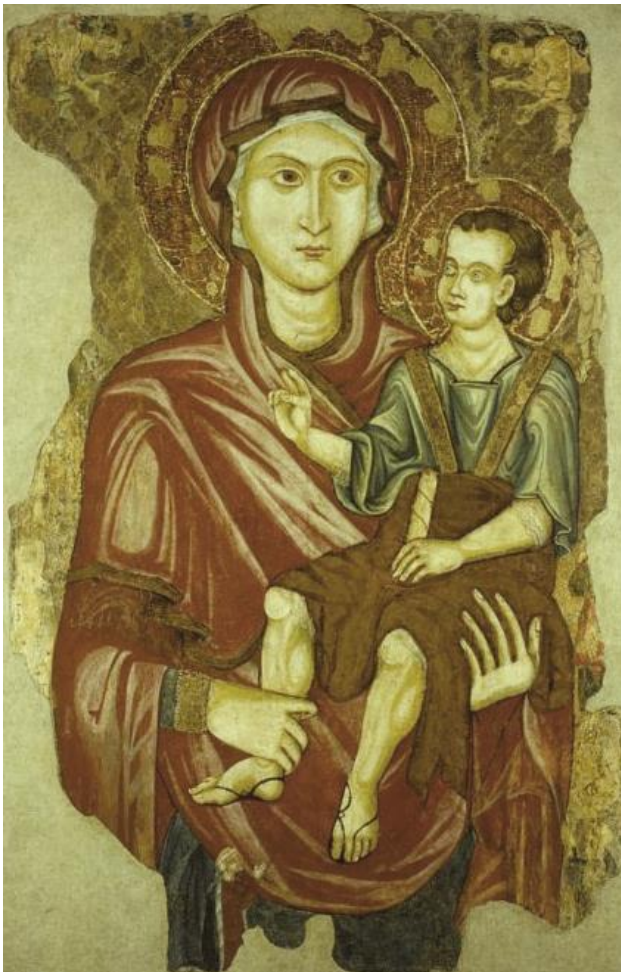


Fig. V.4.3.2. Bari, Pinacoteca Provinciale, *Madonna con Bambino angeli e profeti*, tempera su tavola 122x82 cm (inv. 1993, n.1283).

Fig.V.4.3.4. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, tempera su tavola, 130x83 cm.

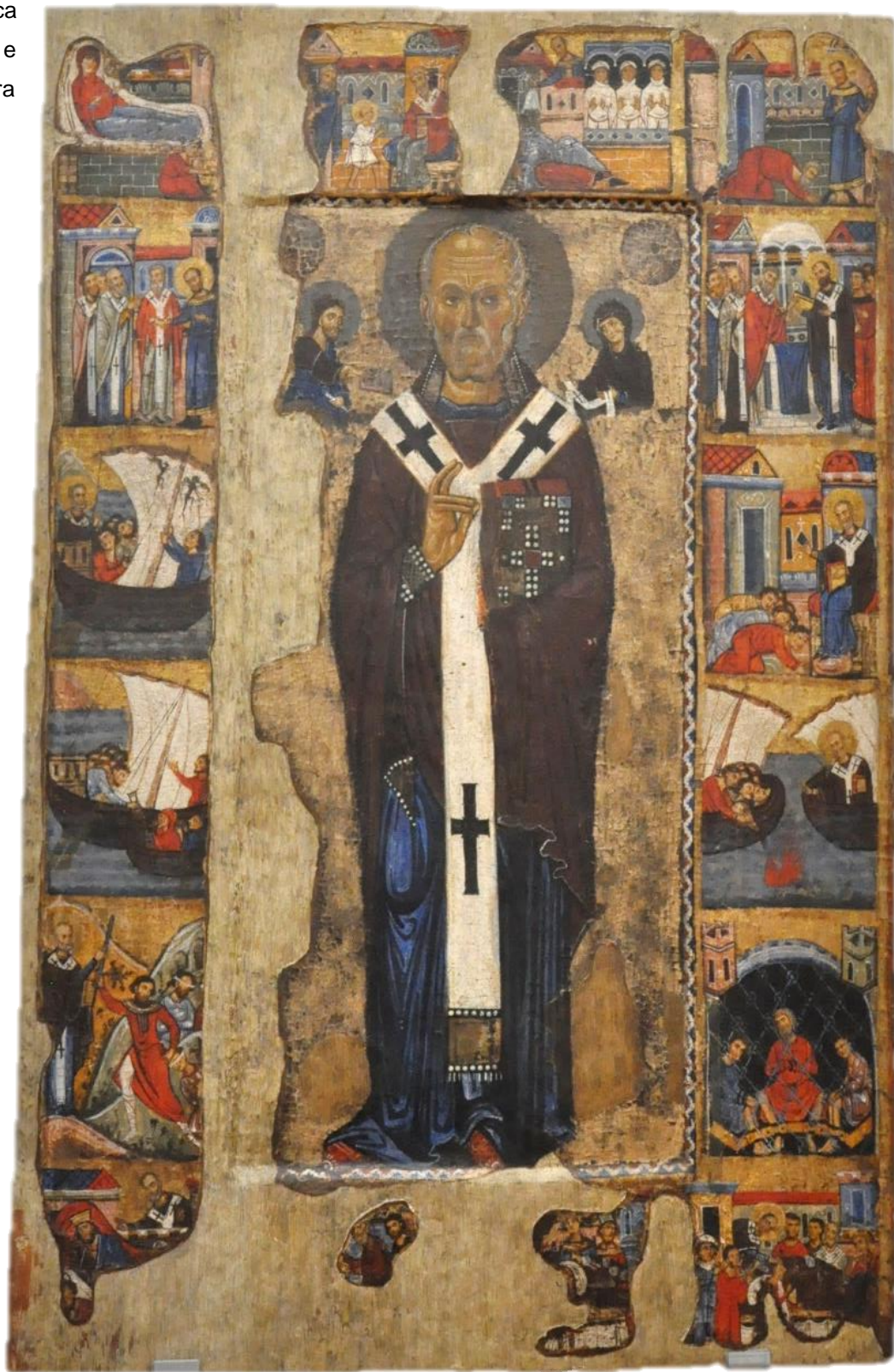




Fig. V.4.3.5. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare.



Fig. V.4.3.6. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, La nascita di Nicola.



Fig. V.4.3.7. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, Educazione di Nicola.



Fig. V.4.3.8. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, Nicola dona la dote alle tre fanciulle.



Fig. V.4.3.9. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, il Padre delle fanciulle ringrazia Nicola.



Fig. V.4.3.10. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, San Nicola scelto come nuovo vescovo di Myra.

Fig. V.4.3.11. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, San Nicola consacrato vescovo.

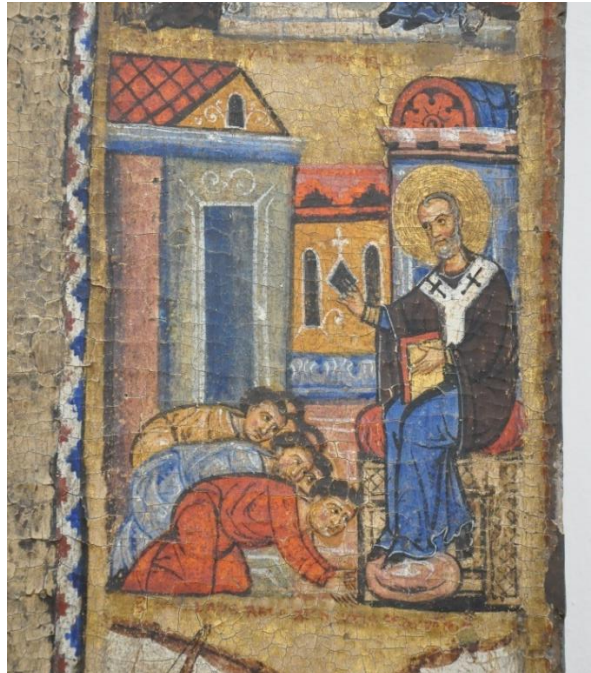


Fig. V.4.3.12. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, San Nicola libera i marinai dalla tempesta. Fig. V.4.3.13. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, i Marinai salvati da Nicola ringraziano il santo.



Fig. V.4.3.14. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, Artemide/ Diana consegna ai marinai diretti a Myra l'olio esplosivo.

Fig. V.4.3.15. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, i Marinai gettano l'olio esplosivo in mare su indicazione del santo.

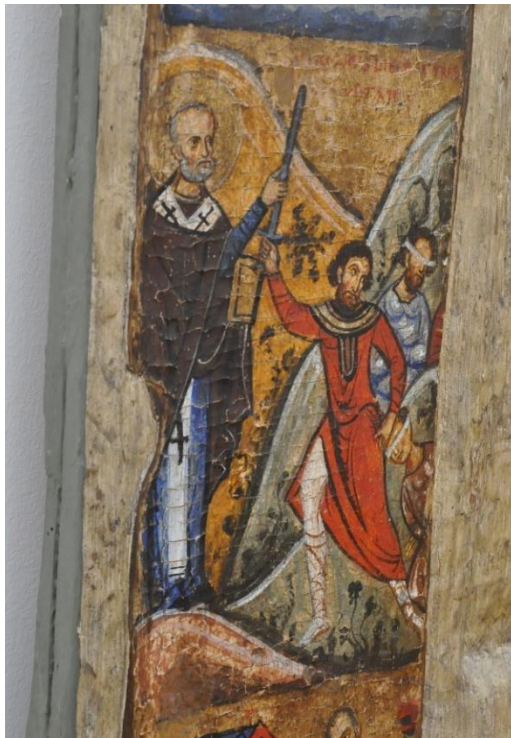


Fig. V.4.3.16. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, San Nicola salva i tre concittadini innocenti.

Fig. V.4.3.17. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, i Tre generali in prigione.



Fig. V.4.3.18. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, San Nicola appare in sogno a Costantino e ad Ablavio.



Fig. V.4.3.19. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, i Tre generali ringraziano Nicola (?).



Fig. V.4.3.20. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare, *Thauma de Basilio/Adeodato*.

Fig. V.4.3.21.  
Bari, Pinacoteca  
Provinciale, Santa  
Margherita e storie  
della sua vita,  
tempera su tavola,  
130x83 cm.







Fig. V.4.3.22  
 Francesco Autoriello,  
*San Nicola di Bari,*  
*Santa Margherita,*  
*Bisceglia XII secolo.*  
 Napoli, Certosa di S.  
 Martino, Gabinetto  
 dei Disegni e delle  
 Stampe, Fondo  
 Autoriello, inv. 6858.

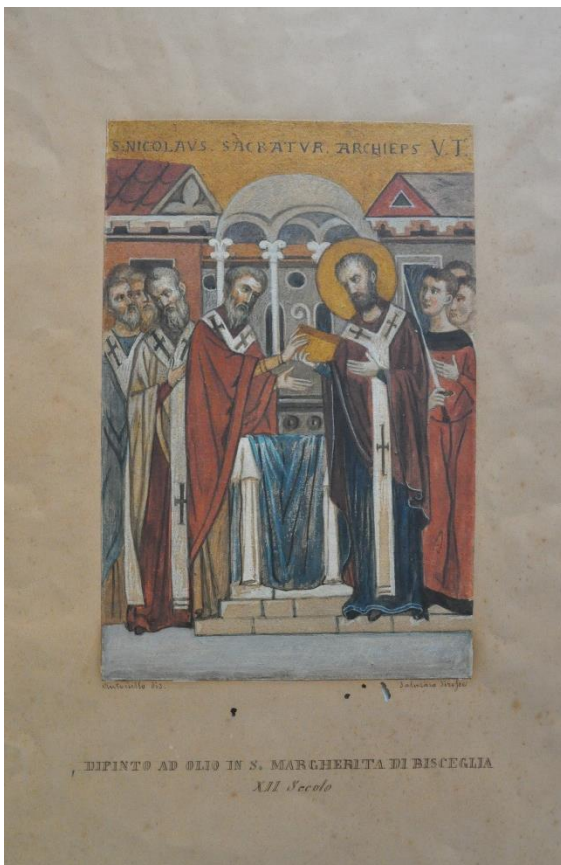


Fig. V.4.3.23. Francesco Autoriello, *Dipinto ad olio in S. Margherita di Bisceglia. XII secolo.* Napoli, Certosa di S. Martino, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Fondo Autoriello, inv. 6859.

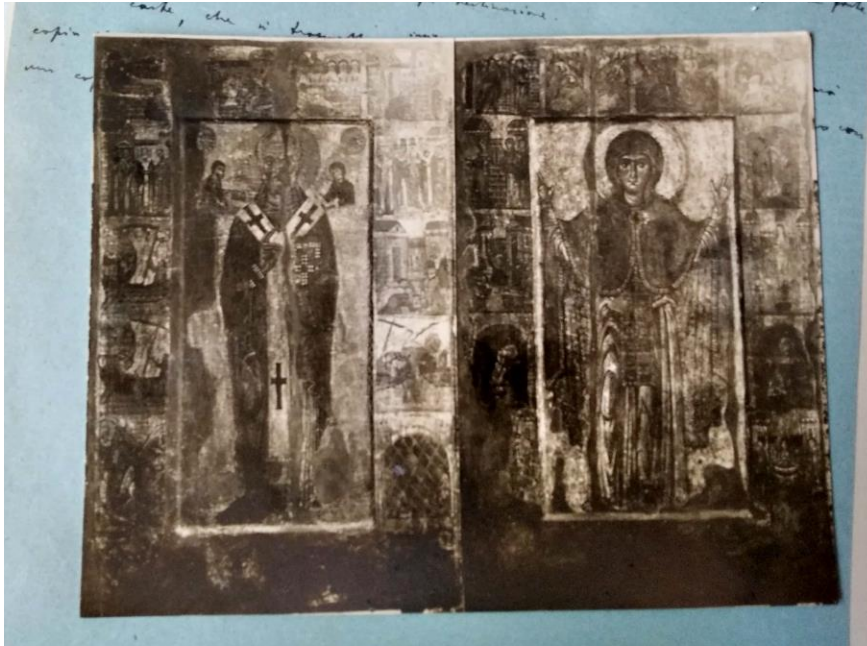


Fig. V.4.3.24. Il dittico di san Nicola e santa Margherita dopo il restauro di Colarieti Tosti (1919). (Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, II Divisione, II versamento, 6. Monumenti, b. 187, fasc. s.n. Bisceglie. Chiesa di S. Margherita).



Fig. V.4.3.25. Bisceglie, S. Margherita, facciata.

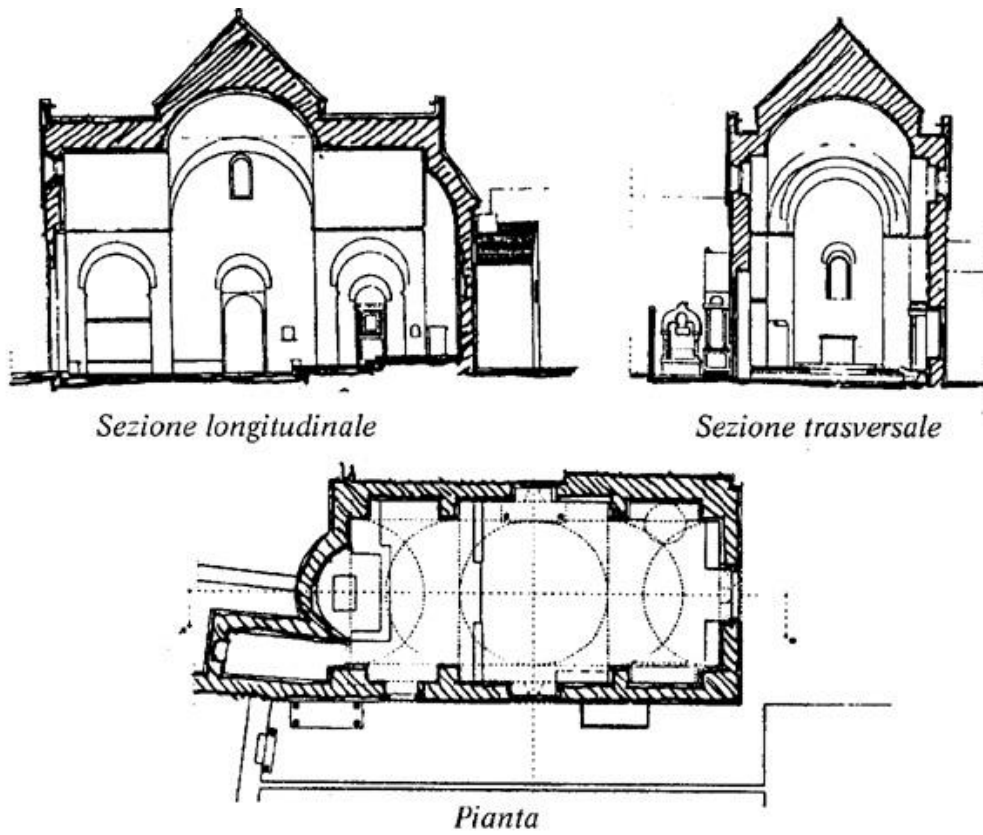


Fig. V.4.3.26. Pianta e prospetto della chiesa di S. Margherita di Bisceglie.



Fig. V.4.3.27. Bisceglie, S. Margherita, interno, veduta dell'area presbiteriale.

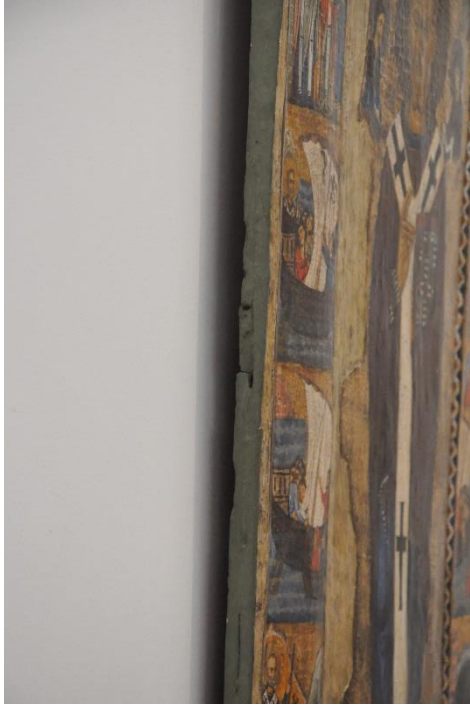


Fig. V.4.3.28. Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita, particolare della tavola vista di taglio.

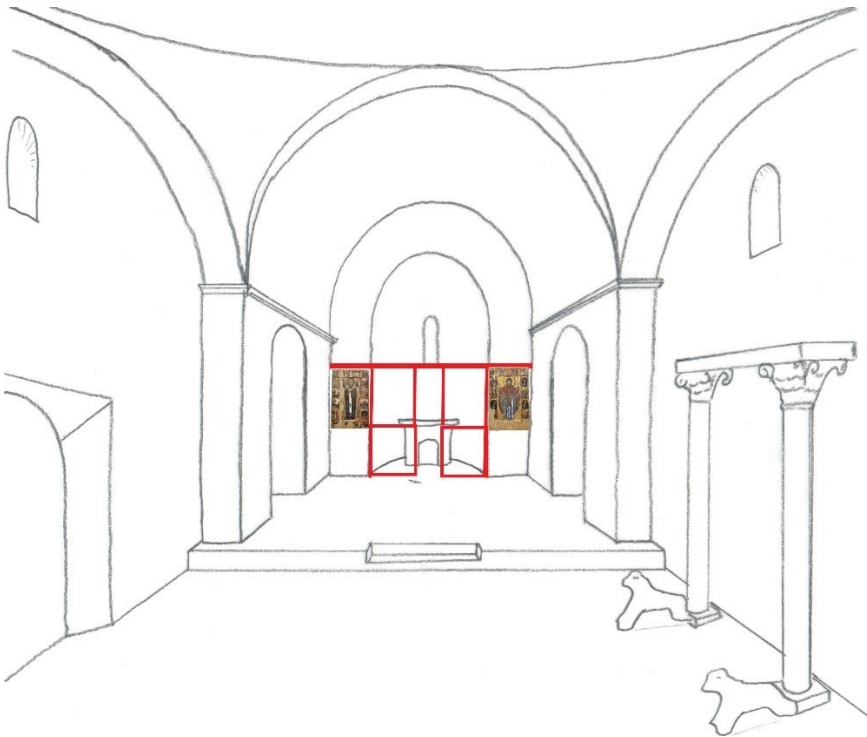


Fig. V.4.3.29. Ipotesi della collocazione delle icone nei pilastri ai due lati dell'abside.



Fig. V.4.3.30. Bisceglie, S. Margherita, altare.



Fig. V.4.3.31. Bisceglie, S. Margherita, pavimento dell'area presbiteriale, stemma Falcone.

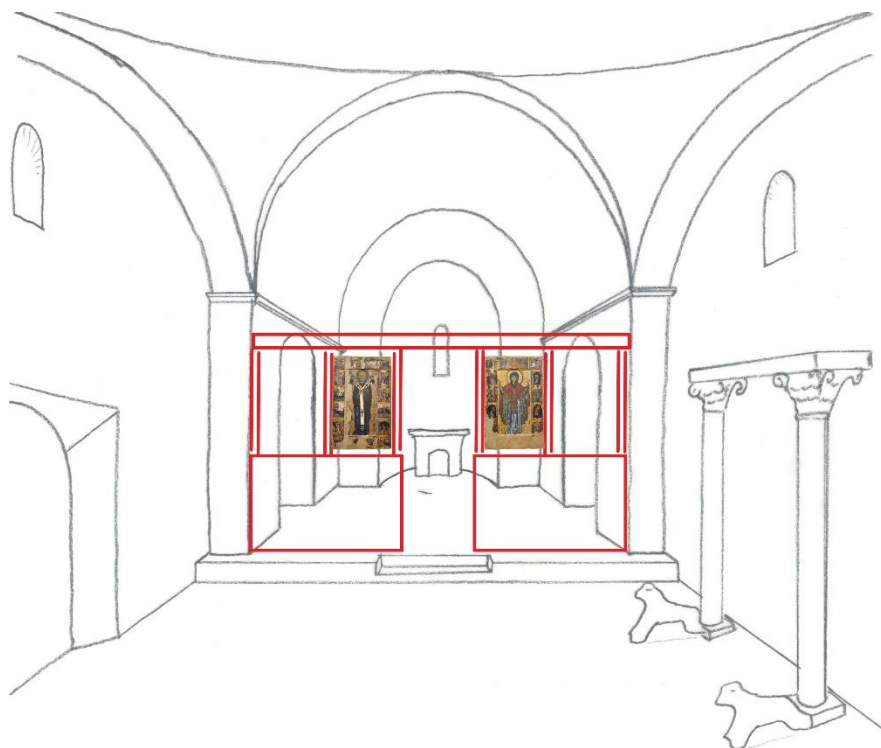


Fig. V.4.3.29. Ipotesi della collocazione delle icone all'interno di una schermatura dell'area presbiteriale (sa sostituire).

#### V.4.4. La cripta dell'abbazia di Castel Badia/Sonnenburg (Trentino-Alto Adige)

L'antica abbazia di Castel Badia si trova nei pressi di San Lorenzo di Sebato in Val Pusteria, in Tirolo, noto nel Medioevo come il "paese tra le montagne"<sup>708</sup>. Il monastero si trovava nell'area della vasta diocesi di Bressanone e venne fondato nel 1039 da Volkhold, conte di Lund, sul luogo del castello appartenuto ai conti di Lurngau e Val Pusteria<sup>709</sup> e fu monastero femminile benedettino senza soluzione di continuità fino alla soppressione<sup>710</sup>. La chiesa, di cui è ancora chiaramente riconoscibile l'impianto longitudinale a tre navate terminanti in absidi semicirculari, venne ricostruita dopo un incendio intorno al 1090. Di questa fase rimangono il coro della chiesa e la cripta, dove sono sopravvissuti anche alcuni lacerti pittorici<sup>711</sup>. Oggi infatti il complesso monastico medievale, già funestato da un violento incendio nel 1598, a seguito del quale vennero ricostruiti diversi ambienti, è ridotto a rudere dal 1785<sup>712</sup>, anno in cui il monastero venne soppresso. Oggi non rimangono che alcune rovine inglobate all'interno di un complesso alberghiero di lusso (fig.V.4.4.1). Il primo restauro architettonico e la scoperta degli affreschi medievali nella cripta nel 1973, si devono all'allora direttore della Soprintendenza statale di Trento, Nicolò Rasmò<sup>713</sup>. È una sfortuna che nella fotografia che testimonia i primi momenti del restauro con la liberazione dai detriti, Karl Knötig – allora proprietario del sito nonché appassionato studioso di storia locale – ripreso in vivace dialogo con il Soprintendente Rasmò,

---

<sup>708</sup> H. Stampfer, *Introduzione Storica*, in H. Stampfer, T. Steppan, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino (Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol- Südtirol-Trentino)*, Regensburg 2008, pp. 11-17, in particolare p. 11. Il nome tedesco Sonnenburg deriva invece da "Sühne", "punizione" ma per traslato anche "giudizio", da cui il nome suonerebbe "castello del giudizio". Il nome ha fatto propendere per far risalire la vocazione fortificata intorno al VI secolo, attribuendo ad esso origini bavare, con aperture verso un uso in tal senso anche nei secoli precedenti: cfr. G. M. Tabarelli, *Castelli dell'Alto Adige*, Milano 1974, p. 35.

<sup>709</sup> T. Steppan, *Die romanischen Fresken der Krypta von Sonnenburg im Pustertal und ihre Bezüge zur byzantinischen Kunst*, in *ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, hrgs von B. Borkopp, Th. Steppan, Stuttgart 2000, pp. 235-248; Id., *Cripta dell'antica abbazia di Castel Badia/ Sonnenburg*, in *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 254-255, nr. 57. A questo personaggio si deve anche l'origine leggendaria della chiesa di Santa Croce a Badia-Abtei, dove questi aveva vissuto da eremita: cfr. E. Curzel, *Badia/Abtei. Santa Croce*, in *Trentino Alto Adige/ Südtirol a cura di E. Curzel, G. M. Varanini*, Roma 2012 (Santuari d'Italia), p. 180.

<sup>710</sup> Steppan, *Cripta dell'antica abbazia*, p. 254.

<sup>711</sup> Stampfer, *Introduzione*, p. 14.

<sup>712</sup> M. Caminiti, *Guida ai castelli dell'Alto Adige*, Rovereto 1961, p. 313; Steppan, *Cripta dell'antica abbazia di Castel Badia/ Sonnenburg*, p. 254.

<sup>713</sup> Helmut Stampfer nota inoltre che, nel volume *Affreschi medioevali atesini* edito solo due anni prima Rasmò aveva affermato che ad est del fiume Adige e del fiume Isarco non fossero presenti testimonianze della pittura medievale: H. Stampfer, *Scoperta, Ricerca, Restauro*, in Stampfer, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 19-24, in particolare p. 22; Id., *Restaurierung und Rekonstruktion. Nicolò Rasmò als Denkmalpfleger in Südtirol*, in *Per l'arte. Für die Kunst, Nicolò Rasmò (1909-1986)*, atti del Convegno di Studi (Bolzano/Bozen, 4 maggio 2007), a cura di S. Spada Pintarelli, Bolzano 2009, pp. 233-248, in particolare pp. 243-246. Proprio nel corso del 1973 sarebbe cambiata la competenza alle province autonome di Bolzano e Trento.

copra proprio la prima lunetta sul lato nord dell'ingresso, che ospita il miracolo nicolaiano (fig.V.4.4.2). Va detto però che forse lo scialbo di questa sezione di parete non era stato ancora rimosso al momento dello scatto; i restauri delle pitture si conclusero nel 1983, quando la competenza era già passata dallo Stato alle province autonome di Bolzano e Trento<sup>714</sup>.

Come anticipato, sotto un profilo architettonico gli alzati del rudere a seguito dei restauri rivelarono solo l'andamento longitudinale della basilica con terminazione ad absidi semicircolari ad occidente. Dell'abside centrale e della laterale a sud resta una significativa parte in alzata, spia dell'assetto monumentale dell'edificio originario; sul lato nord, invece l'abside è stata sostituita dal muro rettilineo della sala capitolare eretta successivamente, al momento dei restauri seicenteschi<sup>715</sup>. La cripta, che corrisponde in ampiezza all'abside maggiore della chiesa si articola in nove campate, sostenute da quattro colonne al centro del vano e otto lesene sul perimetro (V.4.4.3 a-b-c). Tracce di pittura si trovano nella lunetta che segue la seconda apertura a nord, sul lato sinistro dell'abside (fig. V.4.4.3.b-V.4.4.4), mentre della rimanente decorazione non restano che alcuni frammenti del velario, alcuni intradossi e un frammento ornamentale di uno dei costoloni della volta (fig.V.4.4.5-6)<sup>716</sup>.

La prima lunetta è interamente dedicata al miracolo di san Nicola che rifiuta il latte (fig. V.4.4.7)<sup>717</sup>. Lo sfondo è costituito da una serie di fasce sovrapposte monocrome, ed è privo quindi di riferimenti spaziali; la campitura bianca più interna segue l'andamento della lunetta e delimita una campitura blu (forse allusiva di una finestra?). L'unico elemento di arredo è il letto con spalliera, coperto da un lenzuolo bianco, su cui è semidistesa Nonna. La madre di Nicola indossa una veste rosa dalle ampie maniche svasate e, sebbene la parte superiore della testa sia perduta, il ricadere di pieghe di diverso colore intorno al collo e l'accento di pittura chiara dietro all'orecchio farebbero pensare che avesse il capo coperto; con una mano offre il seno al bambino, che sostiene appena davanti a sé con l'altra mano. Nicola, completamente nudo e nimbato, con una testa troppo grande rispetto al corpo, è rappresentato in una posa piuttosto incongrua. Sembra seduto sul ventre della madre, ma le sue gambe sono quasi del tutto distese (fig. V.4.4.8). Con una decisa torsione del busto Nicola volta lo sguardo e le spalle alla donna, nel gesto del rifiuto del nutrimento materno. Lungo il margine esterno della lunetta l'ampia fascia di colore blu conserva

---

<sup>714</sup> Stampfer, *Restaurierung und Rekonstruktion*, pp. 248-249.

<sup>715</sup> Caminiti, *Guida ai castelli*, p. 313.

<sup>716</sup> Steppan, *Cripta dell'antica abbazia*, p. 254. Il velario segnalato invece già da Nicolò Rasmus: N. Rasmus, *Storia dell'arte nell'Alto Adige*, Bolzano 1980, p. 42.

<sup>717</sup> Il miracolo venne riconosciuto immediatamente da Nicolò Rasmus al momento della scoperta: Rasmus, *Storia dell'arte*, p. 42.

parte dell'iscrizione in lettere capitali bianche ("UBERADUS"), la cui unica possibile interpretazione, sembra essere un riferimento al nome del committente (fig. V.4.4.9). L'iconografia del miracolo del neonato Nicola appare ibrida: la posizione della puerpera è conforme all'iconografia della natività in ambito bizantino, ma su di lei è seduto, anche se goffamente, il bambino, che non appare quindi come consuetudine sulle ginocchia della madre o della nutrice per ricevere (in questo caso rifiutare) la poppata<sup>718</sup>. Del terzo personaggio della scena, che si avvicina a partire dall'angolo del letto, sporgendosi in diagonale verso la donna, possiamo ipotizzare un'identificazione con il padre di Nicola, nell'atto di porgere un dono alla moglie<sup>719</sup>.

Come anticipato questo brano non era l'unico a comporre il ciclo della cripta; sebbene gli altri lacerti pittorici siano perduti, mi sembra di un certo interesse domandarsi se al miracolo di san Nicola neonato che rifiuta il latte si affiancassero, nelle otto successive lunette, altri episodi della vita del santo, in un vero e proprio ciclo agiografico, oppure se invece la scena fosse rappresentata in forma autonoma, quale *exemplum virtutis*, e dialogasse con altre figure e racconti edificanti, come avveniva per le statue colonne all'interno dei chiostri di Francia e Italia<sup>720</sup>.

A Nicolò Rasmus si deve, oltre che la scoperta e il restauro degli affreschi e l'identificazione dell'episodio dell'infanzia di Nicola, anche una proposta di inquadramento stilistico e culturale di riferimento degli affreschi. Nel tracciare le varie componenti linguistiche presenti nella diocesi di Bressanone al principio del Duecento egli riteneva di poter collocare gli affreschi scoperti a Castel Badia – Sonnenburg, in un filone di pittura colta, che, distaccandosi dalle esperienze locali, traeva motivi dalla pittura veneta della fine del XII secolo, in particolare dal cantiere di Aquileia. Proprio a partire dall'osservazione del velario, Rasmus avanzava un confronto con quello della cripta della cattedrale di Aquileia (fig. V.4.5.11), fino ad affermare che il nostro monumento testimoniasse

---

<sup>718</sup> Escludendo il caso delle statue-colonna, dove per necessità compositiva il neonato Nicola è in braccio alla madre o aggrappato al collo, Nicola è steso tutto avvolto dalle fasce sulle ginocchia della madre a Novalesa, seduto sulle sue ginocchia nel ricciolo di pastorale in avorio conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (primo quarto del XII secolo), ugualmente seduto. In un abbraccio è nel cammeo del tempo di Federico II oggi al Metropolitan Museum di New York. Gli esempi sopracitati sono maggiormente conformi con quanto si osserva nelle immagini di allattamento dalla tarda antichità al mondo bizantino; per queste e per la rappresentazione della neo-madre si veda: Meyer, *An Obscure Figure*, cap. IV. B, pp. 72-79; cap. V.A, pp. 80-81. La rappresentazione appare inconsueta anche perché, dopo il parto, seguivano giorni di impurità in cui si prescriveva che le madri non avessero contatti con il bambino.

<sup>719</sup> Si veda: *ivi*, pp. 75-79. Pur essendo una ricostruzione plausibile la questione rimane aperta. Nel ricciolo di pastorale del Victoria & Albert Museum già menzionato, al gruppo della donna con il bambino si aggiunge un personaggio maschile che sbuca (letteralmente) sporgendosi verso di loro, senza portare alcun dono, ma nel gesto, sembra, di indicarli.

<sup>720</sup> Pressoyoure, *St. Bernard to St. Francis*, pp. 71- 92; si vedano le schede relative: V.3.5-V.3.9. La prima ipotesi andrebbe verificata anche sulla base dell'informazione data da Steppan, senza riferimenti ulteriori, della presenza di un altare dedicato a san Nicola: Steppan, *La cripta di Castel Badia/ Sonnenburg*, pp. 245-246.



proprio l'attività dei maestri aquileiesi in Alto Adige<sup>721</sup>. Questo suggerimento è stato approfondito da Thomas Steppan, il quale ha sottolineato l'alterità del brano pittorico della lunetta di Castel Badia rispetto alle pitture del principio del Duecento della zona – quelle rinvenute nel duomo di Bressanone (1214-1220)<sup>722</sup> e nella cappella di Ywain nel Castello di Rodengo (1215)<sup>723</sup> – estendendo il confronto con gli affreschi della cripta di Aquileia al di là del partito decorativo e suggerendo una sostanziale affinità soprattutto dal punto di vista dei modelli bizantini di riferimento<sup>724</sup>. Accettando una datazione nei primissimi anni del Duecento, sembra che la linea figurativa colta importata attraverso dal Triveneto sia solo una delle componenti rilevabili nei frammenti pittorici superstiti e in particolare nel brano della lunetta, e neppure quella di maggiore peso. Mi sembra infatti che, se da una parte a Rasmus premesse sottolineare la molteplicità culturale della regione alpina e la sua apertura a diversi stimoli dall'esterno<sup>725</sup>, Steppan ne abbia poi accentuato i caratteri in comune, al fine di valorizzarne il bizantinismo.

Del velario figurato monocromo oggi frammentario, il bordo superiore conserva l'iscrizione "SYRENE", il bordo inferiore mostra lo sfondo blu e la fascia rossa di delimitazione il velario e parte delle figurazioni animali: un grosso pesce acefalo, la terminazione puntuta di una coda, forse di una chimera o di un leone (figg. V.4.4.7.a-b). Esso rientra in un nutrito gruppo di velari figurati con creature mostruose di sapore allegorico che trovano diffusione non solo in Veneto E

---

<sup>721</sup> Rasmus, *Storia dell'arte*, p. 42. Lo studioso riteneva inoltre che allo stesso artista di Castel Badia si dovesse attribuire pure la frammentaria decorazione pittorica della cappella del castello di Uta-Uttenheim, appena scoperta al momento della redazione del testo, non molto distante dal nostro sito. Nella cappella dedicata a san Valentino all'interno delle rovine del castello si conservano alcuni brani pittorici, tra cui un busto di san Giorgio alla sinistra dell'arco trionfale. Si veda: T. Steppan, *Cappella del Castello di Villa Ottone/ Uttenheim*, in Stampen, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 255-256, nr. 58.

<sup>722</sup> Cfr. T. Steppan, *Chiesa di Nostra Signora al duomo di Bressanone/Brixen*, *ivi*, pp. 243-245, nr. 48; *Id.*, *Cappella di San Giovanni al chiostro del duomo di Bressanone/ Brixen*, *ivi*, pp. 245-248, nr. 49.

<sup>723</sup> Cfr. H. Stampfer, *Sala di Ywain al Castello di Rodengo /Rodeneegg*, *ivi*, pp. 248-250, nr. 50.

<sup>724</sup> T. Steppan, *Gli sviluppi della pittura murale romanica in Tirolo*, *ivi*, pp. 29-47. Sulle pitture della Cripta del duomo di Aquileia si veda in particolare: T.E.A. Dale, *Relics, Relics, prayer, and politics in medieval Venetia: romanesque painting in the crypt of Aquileia cathedral*, Princeton 1997; M. Mason, *Le pitture murali della cripta di Aquileia nella cultura artistica bizantina*, in «Quaderni del MAES», 1 (1998), pp. 75-90; *Ead.*, *I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste: sulla trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, in «Ateneo Veneto», n.s., 39 (2001), pp. 29-44.

<sup>725</sup> "L'arte della nostra regione non è un 'hortus conclusus' che, attraverso i secoli, sia rimasto esclusiva riserva del mondo culturale italiano o di quello tedesco: la sua varietà, il suo interesse, il suo stesso particolare fascino, stanno anzi nel continuo incontrarsi e fondersi di più tradizioni e nel frutto, sempre proficuo di tali fusioni [...]" intervento N. Rasmus, *Per una storia dell'arte nell'Alto Adige (nota critica)*, in «Cultura atesina», 10 (1956), pp. 157-160, in particolare p. 157; passo già trascritto in T. Franco, *Rasmus e l'arte medievale*, in *Per l'arte/ Für die Kunst*, pp. 325-343, in particolare p. 325.

in Friuli – Aquileia, Summaga, Jesolo – e in Trentino Alto Adige – San Romedio, Castel Appiano<sup>726</sup> – ma anche in Piemonte e in Lombardia (fig. V.4.4.11)<sup>727</sup>.

I decori dei sottarchi su fondo bianco con fiori carnosì con petali a ventaglio che si dipartono da uno centrale lanceolato, quasi dei loti, inseriti in un nastro monocromo con terminazioni fitomorfe (fig. V.4.4.6), ricordano quelli più semplici, ma di analogo carattere, di Stein am Rhein in Svizzera (fig. V.4.4.12)<sup>728</sup>. L'impronta monumentale dell'iscrizione latina in lettere capitali bianche che corre intorno alla lunetta, anche per la sua buona qualità, mi sembra possa trovare confronto con quelle della chiesa della Madonna nel Duomo di Bressanone (1216-1218), con cui pure i nostri dipinti trovano confronto negli incarnati scuri, quasi aranciati<sup>729</sup>, seppure in un tono generale assai più aulico e colto, anche per le scelte iconografiche. I due volti di Nonna e del bambino Nicola sono caratterizzati da una peculiare fisionomia (fig. V.4.4.9): i nasi si distinguono per il setto stretto e lungo e un po' ricurvo, con una graziosa rotondità sulla punta; le bocche hanno il labbro superiore reso in termini di linea, con un arco di cupido accentuato, una "m" corsiva, e forti lumeggiature nella parte superiore della bocca al lato del solco sottonasale; gli occhi sono piatti e vacui. Questi stessi caratteri si individuano anche nei volti degli apostoli della chiesa di S. Margherita a Lana, eseguiti intorno all'ultima decade del XII secolo (fig. V.4.4.13)<sup>730</sup>. L'incarnato scuro e il decorativismo linearistico nella definizione delle fisionomie, ovvero l'ampio impiego di linee di pittura bianca per lumeggiare i visi, ricorda solo in linea generale l'attività degli artisti di Aquileia, delle cui peculiari soluzioni nella resa volumetrica dei panneggi e nelle proporzioni estremamente filiformi delle figure di matrice tardo-comnena – da cui pure deriva la forte

---

<sup>726</sup> Con Aquileia mi sembra che in particolare il bordo superiore perlinato trovi confronto puntuale, se pure non esclusivo. Per un quadro si veda, con precauzione: L.O. Pietribiasi, *Il velario dipinto nelle chiese Venete medioevali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria*, in «Studi e Fonti del Medioevo Vicentino e Vento», 3 (2006), pp. 71-138, in particolare pp. 84-94. La studiosa data il velario di Sonnenburg entro la metà del XII secolo, così come pure quello della cripta della cattedrale di Aquileia (invece che all'ultimo quarto del secolo). In aggiunta, Pietribiasi tenta una collocazione dello stesso velario di Sonnenburg sulla base dell'inquadramento stilistico della lunetta della cripta, assai poco convincente. Nessuna affinità sostanziale corre tra gli affreschi della chiesa di San Giorgio a Borgovico della metà dell'XI secolo, con il nostro brano, dei primi decenni del Duecento, come invece sostenuto da Pietribiasi.

<sup>727</sup> Si vedano i velari dipinti della chiesa di San Vincenzo in Castro di Pombia, San Biagio a Cittiglio, San Martino a Carugo, San Giovanni Battista a Gornate Superiore.

<sup>728</sup> R. Böhmer, *Die Fresken von Siebnen und Stein am Rhein in der Nordostschweiz. Zwei Werke von Wanderkünstlern aus dem südöstlichen Alpenraum*, in *Romanische Wandmalerei im Alpenraum*, atti delle giornate di studio (Castel Coldrano/Schloss Goldrain, 16.-20. Oktober 2001), hrsg. Von H. Stampfer, Bozen 2004 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 4), pp. 65-87, in particolare pp. 84-85.

<sup>729</sup> Si vedano nuovamente Steppan, *Chiesa di Nostra Signora*, pp. 243-245, nr. 48; Id., *Cappella di San Giovanni al chiostro*, pp. 245-248, nr. 49; L. Andergassen, *Il Duomo di Bressanone. Storia – ambiente – arte*, Bolzano 2010 (Pubblicazioni del Südtiroler Kulturinstitut, 8), pp. 160-179.

<sup>730</sup> H. Stampfer, *Die romanischen Fresken von St. Margareth in Lana*, in *Festschrift Nicolò Rasmo: scritti in onore*, a cura di S. Spada Pintarelli, Bolzano 1986, pp. 123-142.

componente emotiva – non c'è alcuna traccia a Castel Badia. Nonostante nella nostra lunetta sia rilevabile, in particolare nell'immagine della madre, nella resa delle forme femminili, un'attenzione alla volumetria dei corpi nello spazio, la resa coloristica dei panneggi è priva di naturalismo e di referenzialità. Caratterizzata da un andamento semplificato e geometrico, con le ombre realizzate con decise linee nere, affiancate da una linea di colore pieno, e le parti in luce quasi del tutto bianche e piatte, essa trova le sue radici nel primo romanico della zona – ad esempio San Nicolò di Burgusio, la chiesa abbaziale di Müstair – e confronti nelle pitture del territorio ancora tra la fine del XII e la prima metà del XIII.



Fig.V.4.4.1. Vista dall'alto di Castel Badia/ Sonnenburg, i resti del castello e del complesso abbaziale inclusi nell'hotel.

Fig. V.4.4.2. La cripta di Castel Badia/ Sonnenburg liberata dai detriti, al centro Nicolò Rasmò e Kark Knötig (Stampfer 2009).



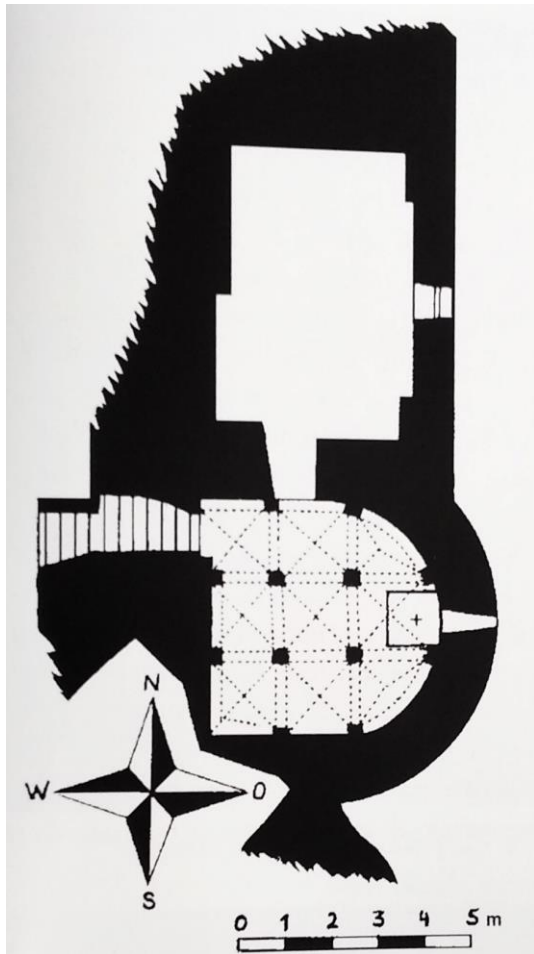


Fig.V.4.4.3.a. Planimetria della cripta dell'abbazia di Castelbadia/Sonnenburg (Steppan 2008).

Fig. V.4.4.3.b. Castel Badia / Sonnenburg, cripta dell'abbazia, veduta dell'interno verso l'ingresso.

Fig. V.4.4.4.a. Castel Badia / Sonnenburg, cripta dell'abbazia, veduta dell'interno verso l'altare.



Fig. V.4.4.4.b. Castel Badia / Sonnenburg, cripta dell'abbazia, particolare dei lacerti pittorici nella lunetta a sinistra dell'altare.

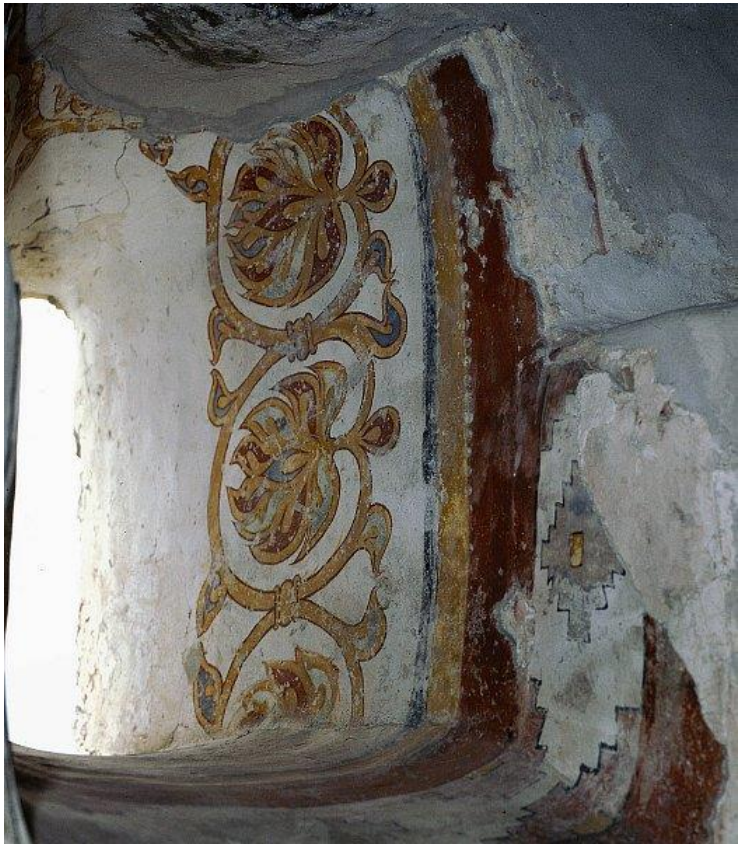


Fig.V.4.4.5. Castel Badia/Sonnenburg, cripta dell'abbazia, particolare di un decoro in un intradosso.



Fig. V.4.4.6. Castel Badia/ Sonnenburg, cripta dell'abbazia, particolare di un decoro di costolone.



Fig. V.4.4.7.a-b. Castel Badia/Sonnenburg, cripta dell'abbazia, velario.



Fig. V.4.4.8. Castel Badia/ Sonnenburg, cripta dell'abbazia, parete nord, prima lunetta, San Nicola bambino rifiuta il latte.



Fig. V.4.4.9. Castel Badia/  
Sonnenburg, cripta dell'abbazia,  
parete nord, prima lunetta, San  
Nicola bambino rifiuta il latte,  
particolare.



Fig. V.4.4.10. Castel Badia/  
Sonnenburg, cripta  
dell'abbazia, parete nord,  
prima lunetta, San Nicola  
bambino rifiuta il latte,  
particolare dell'iscrizione lungo  
il bordo della lunetta.



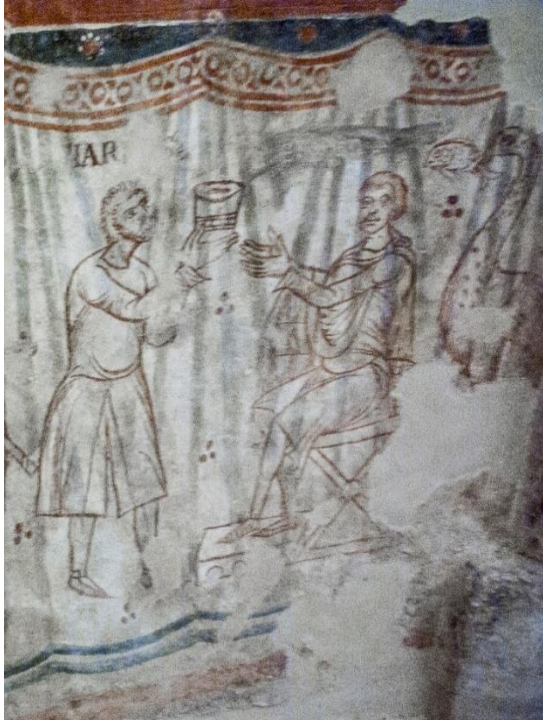


Fig. V.4.4.11. Aquileia, Cattedrale, cripta, abside centrale, velario, particolare.



Fig. V.4.4.12. Stein am Rheim (Svizzera), particolare del decoro di un sottarco (Böhmer 2008).

Fig. V.4.4.13. Lana, S. Margherita, parete est sopra alle absidi, Ultima cena, particolare del volto di Bartolomeo dopo i restauri (Steppan 1986).

#### V.4.5. La tavola agiografica di Peccioli (Toscana)

Attribuita al pittore pisano Michele di Baldovino in occasione delle ultime mostre temporanee in cui è stata inclusa, la tavola con san Nicola e quattro storie della sua vita<sup>731</sup> (Fig. V.4.5.1) rappresenta un affascinante oggetto di studio per le sue peculiarità morfologiche nel panorama della tipologia delle tavole agiografiche, per la sua collocazione storico-artistica, in necessario rapporto con il nodo critico rappresentato dalla pittura pisana alla metà del Duecento<sup>732</sup> e per la sua storia più recente, ovvero le vicende ancora in parte da chiarire che hanno determinato il suo approdo nella collezione del Museo d'Arte Sacra di Peccioli (PI). La figura di Michele di Baldovino era ignota prima che Mariagiulia Burrese ed Antonino Caleca proponessero la loro lettura della firma alla base del Crocifisso, forse proveniente da S. Martino a Pisa, conservato presso il Cleveland Museum of Art: *[Mi]chael [quondam] [Baldo]vini*<sup>733</sup>. A questa ancora umbratile personalità è stato quindi ricondotto un ristretto *corpus* di opere, che comprendono il suddetto Crocifisso di Cleveland, la piccola Croce oggi in S. Martino a Pisa e, senza analogo riscontro documentario, le due tavole agiografiche di San Nicola e di San Verano con storie della loro vita, sul cui reciproco rapporto si avrà modo di tornare<sup>734</sup>.

L'unico restauro documentato sull'opera avvenne a seguito di un evento traumatico. La notte del 3 aprile del 1975 la tavola era stata infatti rubata dalla pieve di Peccioli, insieme alla duecentesca Vergine con Bambino (fig. V.4.5.2)<sup>735</sup>; la Soprintendenza, dopo aver rintracciato i due pezzi e li

---

<sup>731</sup> M. Bacci, *Pittore pisano San Nicola e quattro scene del suo ciclo agiografico*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, VI.12, pp. 293-294. Una diversa collocazione in ambito tousco-umbro in: M. Boskovits, *Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century*, ed. by S. Chiodo, Florence 2021 (A critical and historical corpus of Florentine painting, 5/3), pp. 371-372.

<sup>732</sup> Per un orientamento: A. Caleca, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, 1, pp. 233-264; per i rapporti con l'Oriente, con particolare attenzione alla produzione artistica pisana, si vedano i contributi di Michele Bacci, tra cui: M. Bacci, *Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XIIIe et XIIIe siècles*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Acte du colloque (Athènes, avril 2009), sous la direction de F. Joubert et J.-P. Caillet, Paris 2012, pp. 235-257.

<sup>733</sup> M. Burrese, A. Caleca, *Le croci dipinte*, Pisa 1993, p. 119.

<sup>734</sup> L. Carletti, *Croce dipinta, in Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo- 25 giugno 2005), a cura di M. Burrese, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, n. 40, pp. 174-177; M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Tartuferi. *Officina Pisana: il XIII secolo*, in «Arte Christiana», 94 (2006), 834, pp. 161-209, in particolare p. 169, fig. 10; M. Bacci, *Shaping the Sacred: Painted Crosses and Shrines in Thirteenth-Century Pisa*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38 (2007/2008), pp. 115-129, in particolare fig. 1 e pp. 115-117.

<sup>735</sup> Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, Fototeca nr. 28692.

aveva restituiti alla chiesa (alla diocesi di Volterra) e ne aveva previsto un intervento conservativo, portato a termine nel 1982<sup>736</sup>.

La tavola di formato rettangolare, misura complessivamente metri 1,55 in altezza per 1,21 in larghezza e il fondo figurato è ribassato di circa quattro centimetri rispetto alla cornice<sup>737</sup>, il cui perimetro dorato presenta borchie semisferiche (oggi obliterate dalla moderna teca), mentre nello spessore sono dei motivi vegetali e geometrici su fondo blu scuro (figg. 4.V.5.3-4).

La figura intera di san Nicola occupa l'intera altezza della tavola e poggia i piedi (calzati in scarpe rosse appuntite e perlineate) su un basso suppedaneo rosso bordato di gemme. Mentre la mano destra è rappresentata nel gesto della benedizione, la mano sinistra sorregge un pastorale dal sapore occidentale; bicromo, con punta riccioluta di colore bianco (ad imitazione dell'osso o dell'avorio) e terminante in una testa ferina (Fig. 4.V.5.5)<sup>738</sup>. Il santo indossa una casula rosso vermiglio decorata da un ricamo dorato (*rotae* contententi aquile), su cui scende il pallio crucisegnato. Sotto la veste, in basso e in corrispondenza della scollatura, sono visibili una tunica azzurra e una stola dorata. L'impressione che san Nicola non mostri i suoi consueti caratteri fisionomici è in buona parte dovuta alla presenza della mitria sul capo, che lascia scoperte le parti laterali della testa, con capelli grigio chiaro, e non ci permette di valutare l'ampiezza della stempiatura, così caratteristica delle immagini greche del santo. La barba liscia e bianca presenta la tipica acconciatura con scriminatura in basso e rigonfiamento sul mento. In basso, sulla destra ai suoi piedi, è la figura miniaturizzata della donatrice, inginocchiata e in preghiera, in abiti laici (Fig. 4.V.5.6). La figurina ha una veste lunga segnata sulla vita, il colore è lo stesso del fondo su cui poggiano i piedi dei personaggi, variata appena da decori (minute pennellate di colore nero); mentre il capo è coperto da un velo rossastro legato con un nodo dietro la nuca a raccogliere i capelli, mentre una sorta di piccola catenina ugualmente rossa scende sulla fronte. Affiancano il santo due episodi narrativi per lato: a sinistra in alto la Nascita di san Nicola; in basso il primo

---

<sup>736</sup> Il restauro diretto da Mariagiulia Buresi è stato realizzato dal restauratore Gianni Fausto Trapani. La relazione di restauro indica lavori di risanamento del supporto ligneo, pulitura e verniciatura della superficie pittorica, livellatura e stuccatura delle lacune della superficie. Non è documentata nessuna indagine diagnostica. (Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, Archivio Restauri, PI 214). Pur essendo stata inclusa in diverse esposizioni temporanee, non sono documentati ulteriori interventi conservativi.

<sup>737</sup> La cornice non costituisce un pezzo unico rispetto alla tavola, come avviene in altre opere pisane del Duecento quali la Santa Caterina con storie della sua vita, che denuncia per questo particolare la conoscenza di procedimenti tipici della pittura bizantina.

Nessuna puntuale descrizione tecnica, né analisi scientifica, è stata realizzata sull'opera, secondo quanto testimonia la documentazione storica conservata presso la Soprintendenza di Pisa.

<sup>738</sup> La forma della punta, con una sfera ovoidale alla base e la terminazione con protome per rimanere tra esempi conservati (e forse prodotti) in Toscana, nel riccio di osso conservato presso il Museo Civico del Comune di Fucecchio, datato tra XII e XIII secolo, caso in cui la sezione del riccio è poligonale.

episodio del *Thauma de Basilio/Adeodato* in cui il fanciullo è portato in salvo da Nicola mentre sta servendo alla tavola dell'emiro (Fig. 4.V.5.7); a destra in alto il secondo episodio del racconto in cui Basilio/Adeodato è riportato presso la casa dei genitori (Fig. V.4.5.8); l'ultimo riquadro in basso a destra mostra il Miracolo delle tre fanciulle in cui san Nicola dona un sacchetto d'oro al padre indigente (Fig.V.4.5.9). Costituisce un elemento di interesse non solamente la presenza di sole quattro scene narrative (dato singolare sia rispetto alle icone agiografiche nel Mediterraneo orientale sia rispetto alle tavole italiane)<sup>739</sup>, ma anche il rapporto tra la figura iconica e i riquadri che ospitano le storie. Le scene laterali di forma rettangolare allungata (51x26 cm ca) sono delimitate da un sottile bordo rosso, che le lascia fluttuare sullo sfondo oro della tavola. Laddove le due scene superiori incontrano la figura del santo questo sottile bordo non prosegue perpendicolare ma si incurva adattandosi alla linea delle spalle e del busto. San Nicola appare conseguentemente costretto o quasi incastrato tra le scene narrative, racchiuso in una mandorla 'in negativo'<sup>740</sup>. Da un punto di vista compositivo, nella Nascita di Nicola e nella Dote alle tre fanciulle era possibile per l'artista procedere sfruttando lo spazio disponibile di forma quadrata suddividendo in due registri la scena. Nei due riquadri del miracolo di Basilio/Adeodato invece, la composizione si snoda su un unico piano e orizzontalmente, con i personaggi che si susseguono paratatticamente e uno spazio maggiore nell'economia compositiva viene quindi di conseguenza assunto dal paesaggio architettonico<sup>741</sup>.

Per quanto riguarda l'ordine di lettura, gli episodi non seguono l'ordine cronologico del racconto agiografico ma sono disposti per rispondere ad una struttura chiasmica, dove alla madre di Nicola stesa nel letto del parto in alto a sinistra, corrisponde in basso a destra il padre delle fanciulle nel proprio letto. Nel miracolo di Basilio/Adeodato la corrispondenza è già implicita nel racconto nella ripetizione della tavola da pranzo<sup>742</sup>.

---

<sup>739</sup> Si veda la tavola con santa Caterina e storie della vita conservata presso il Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa.

<sup>740</sup> Questo elemento è del tutto estraneo al rapporto figura iconica-cornice narrativa delle icone agiografiche orientali e mi sembra anche raro nell'ambito della pittura coeva italiana. Tra i possibili confronti con i antependia/paliotti recanti al centro la figura della Vergine in trono racchiusa in una mandorla, è la tavola di Margaritone d'Arezzo conservata presso la National Gallery di Londra, dove però in realtà le cornici quadrate che contengono le scene narrative non subiscono deformazioni causate dalla presenza della mandorla al centro (V.4.6).

<sup>741</sup> Mi sembra che questo impaccio rispetto alla verticalità del formato dei riquadri è accentuato dall'altezza del terreno su cui poggiano i piedi le figure alto più di 4 cm in altezza.

<sup>742</sup> In merito a questo tipo di espediente retorico si veda: H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, in «The Art Bulletin», 70 (1988), 1, pp. 88-103. A proposito del rapporto della nostra tavola con la tipologia, il senso di lettura delle scene è suggerito dalla presenza in alto a sinistra dal primo episodio per antonomasia, la Nascita del santo e dall'andamento delle due scene del *Thauma de Basilio/Adeodato*, rispettivamente, come già indicato, il primo episodio è in basso a sinistra e il secondo in alto a destra.

L'episodio della Nascita del santo mostra in secondo piano la puerpera distesa, verso la quale si avvicina una figura con doni e in primo piano, affiancato dalla balia, è il neonato in piedi sulle proprie gambe nella vasca dove sono immersi solo i polpacci (fig. V.4.5.7). L'episodio già apparso in Toscana nel portale di Lucca, nella tavola di Peccioli mostra una maggiore fedeltà ai modelli bizantini<sup>743</sup>.

La doppia apparizione del miracolo di Basilio/Adeodato in Toscana inaugurata dai due architravi di portale di Biduino e della sua scuola a Lucca e a Barga (V.3.4-5), trova qui una prosecuzione ideale. Anche qui il fanciullo è afferrato dal santo "*per virtice capillis*"<sup>744</sup>, con l'ulteriore assonanza nella descrizione del momento dell'azione repentina del santo, tradotto in immagini con san Nicola che spunta in volo con le braccia tese a raggiungere la testa del ragazzo (fig. V.4.5.8). L'emiro è accompagnato solo dalla sua sposa, entrambi indossano una corona dorata su cui è appoggiato un velo. Nello stesso episodio il recipiente che Basilio/Adeodato porge alla tavola dell'emiro che più che una coppa, appare qui – come a Lucca e a Barga e come a Minuto – come un contenitore a due valve di forma sferica di sapore islamico<sup>745</sup>. Con gli affreschi di Minuto oltre al medesimo gesto di Nicola e al carattere alogeno del recipiente, fa eco anche un altro dettaglio ovvero la presenza, alla tavola dei genitori del fanciullo nel secondo episodio, di tre uomini tonsurati (fig. V.4.5.9). Come già sottolineato per il caso di Minuta (V.3.6) questi tre personaggi non hanno confronti nel panorama bizantino e sembrano invece una traduzione per immagini del racconto latino che individua il momento del miracolo in corrispondenza del rituale pasto che segue la celebrazione liturgica della festa di san Nicola.

---

Quest'ultimo racconto è incluso tra i miracoli *post mortem* del santo e fa sì che anacronisticamente, in basso a destra si collochi il Miracolo del dono della dote alle tre fanciulle, qui non rappresentate, che nell'agiografia di Nicola precede l'elezione a vescovo.

<sup>743</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 66-69.

<sup>744</sup> Taddei, *Un miracolo di san Nicola e l'officina di Biduino*, p. 422

<sup>745</sup> A Minuto per la presenza delle iscrizioni pseudocufiche indica un carattere islamico dell'oggetto (e quindi dell'ambientazione): Attiani, *Santissima Annunziata di Minuto*, p. 90. Il riferimento per la tipologia rimane il celebre Vaso Vescovali del British Museum di Londra, datato intorno al 1200 (1950,0725.1): R. Ward, *Islamic Metalwork*, London 1993, p. 57. Anche se non mi è stato possibile individuare nelle collezioni toscane un oggetto appartenente alla tipologia citata, gli scambi commerciali e artistici con il Medio Oriente sono riccamente documentati. Il numero di oggetti islamici medievali noti in Toscana. Sfortunatamente quasi nulla è emerso circa la documentazione circa l'arrivo di questi manufatti medievali, gli studi si sono infatti concentrati forse sulle grandi stagioni del collezionismo in epoca rinascimentale e barocca. Si vedano a titolo esemplificativo le più recenti mostre sul tema: *Arte Islamica: presenze della cultura islamica nella Toscana costiera*, Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 28 maggio-30 giugno 1995), a cura di M. Burrese, A. Caleca, Pisa 1995. *Islam e Firenze. Arte e collezionismo dai Medici al Novecento*, Catalogo della mostra (Firenze, 22 giugno-23 settembre 2018) a cura di G. Curatola, Firenze 2018. Sia la coppa con coperchio che il vaso alle spalle del fanciullo sembrerebbero denunciare la conoscenza diretta di manufatti simili da parte del pittore.

Entrambi gli episodi già a Lucca sembrano dimostrare una comune fonte, la vita inedita (BHG 6118-6125) la cui composizione forse precede l'opera di Giovanni di Amalfi che tramanda il racconto di Basilio/Adeodato e che contiene anche il racconto di san Nicola in piedi nella vasca, altrimenti sconosciuto alle fonti dipendenti dalla vita di Giovanni Diacono Napoletano<sup>746</sup>.

Un ulteriore elemento di riflessione sui modelli a disposizione dell'autore della tavola di Peccioli è offerto dal miracolo della dote alle tre fanciulle, in cui le tre protagoniste sono del tutto assenti (fig. V.4.5.10). San Nicola è infatti rappresentato in uno spazio separato dalla figura del padre che dorme, attraverso un espediente ricorrente, ovvero la presenza di uno schermo architettonico, ma le tre figlie non sono né in disparte entro una loggia<sup>747</sup> e neppure addormentate l'una accanto all'altra<sup>748</sup>. Patterson Ševčenko individuava a Bisanzio due casi analoghi di riduzione ai due soli personaggi del padre e di Nicola, nell'anta di trittico del XI secolo conservata nel Monastero di S. Caterina e negli affreschi della chiesa dei Santi Nicola e Pantaleimon a Bojana in Bulgaria (1259)<sup>749</sup>. Mentre l'identificazione della scena del trittico è dubbia<sup>750</sup>, a Bojana essa sembrerebbe del tutto simile a quella rappresentata nella tavola pisana, se non fosse che, a ben guardare, si possono distinguere sulla destra le tre fanciulle dentro una sorta di loggia (fig. V.4.5.11). È probabile infatti che questo dettaglio sia venuto alla luce solo dopo il restauro e che al momento dello studio di Patterson Ševčenko non fosse ancora visibile<sup>751</sup>. Non è semplice immaginare come pertanto da un modello orientale l'artista pisano avesse potuto eliminare l'elemento centrale del miracolo, ovvero se questa riduzione narrativa sia avvenuta per incomprensione (pura o mediata da una versione intermedio) oppure per consapevole e autonoma scelta.

Né la figura centrale del santo vescovo, abbigliato all'occidentale né le scenette sono corredate da iscrizioni. Infatti è stata proprio l'identificazione degli episodi narrativi che ha permesso la corretta identificazione da parte di Edward Garrison (1949)<sup>752</sup>. Prima di lui momento l'opera era stata oggetto di un malinteso circa l'identità del santo. Selezionata per essere inclusa nella rosa

---

<sup>746</sup> Cfr. V.3.4, V.3.6.

<sup>747</sup> Come spesso avviene nelle rappresentazioni pugliesi del miracolo: cfr. V.4.1, V.4.3, V.4.8.

<sup>748</sup> In Oriente troviamo questa seconda versione negli affreschi di San Nicola Orfano a Salonicco (1321), nella cappella di San Nicola nel Monastero di Dečani (1330): Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 87-89. I vedano per esempio il ciclo nicolaiano di Novalesa (V.2.3), il ricciolo di pastorale eburneo del Victorian and Albert Museum di Londra (XII secolo). Cfr.: Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 87-89.

<sup>749</sup> Patterson Ševčenko, *The Life*, p. 88.

<sup>750</sup> Come già sottolineato altrove l'identificazione con il miracolo di guarigione di Leone, un uomo paralitico di Myra è per molte ragioni più convincente: Weitzmann, *Fragments*, p. 3.

<sup>751</sup> Si veda: Schroeder, *Transformative narratives*, p. 123, fig. 18.

<sup>752</sup> E. Garrison, *Romanesque Italian Panel Paintings: an Illustrated Index*, Florence 1949, nr. 398 (ed. consultata New York 1976, p. 152). Lo studioso americano identifica correttamente i quattro episodi rappresentati.

di opere atte a rappresentare “l’evoluzione dell’arte nostra” nella Mostra fiorentina del 1937, organizzata per le celebrazioni del VI centenario della morte di Giotto, venne infatti esposta e catalogata con il titolo “San Verano e storie della sua vita”<sup>753</sup>. L’errore derivava tuttavia ai curatori della mostra da una recente, ma già consolidata, tradizione. Come si legge in un’iscrizione dipinta in grandi lettere tipografiche su tutto il retro dell’opera: “questa tavola, di pittura rarissima, rappresenta S. Verano abate, patrono di Peccioli, ove per secoli fu in adorazione. Nel 1852 fu venduta a Giuseppe Toscanelli. Nel 1881 il proprietario la donò al Comune di Peccioli con preghiera di ritornarla all’adorazione dei fedeli e devoti cattolici”<sup>754</sup> (fig. 4.V.5.10). Lo scambio di identità tra la tavola di san Nicola e quella di san Verano era quindi già avvenuta alla morte di Toscanelli.

Giuseppe Toscanelli (1828-1891) era rampollo di una nobile famiglia pisana, passato alla storia per il suo impegno nei moti risorgimentali<sup>755</sup>. Questi è descritto dai contemporanei come uomo volubile e passionale e dagli interessi vari; dai cataloghi di vendite delle opere d’arte a lui appartenute approntate alla sua morte, è una significativa presenza di opere di “primitivi”<sup>756</sup>. La cittadina di Peccioli era un luogo probabilmente caro al Toscanelli, poiché non lontano dalla residenza di campagna paterna, in località La Cava, dove egli aveva trascorso lunghi periodi<sup>757</sup>. Sorge il dubbio se l’acquisto dell’opera fosse inizialmente stato fatto “al buio” e solo

---

<sup>753</sup> *Scuola pisana della seconda metà del XIII secolo, San Verano e storie della sua vita*, in *Mostra Giottesca*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo degli Uffizi, Aprile-Ottobre 1937), Bergamo 1937, nr. 19; In generale sulla mostra si vedano i contributi di Alessio Monciatti tra cui: A. Monciatti, *All’origine dell’arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Firenze-Milano 2010. In particolare, nella ricostruzione dello studioso, anche la nostra tavola – stando ai documenti di archivio – non sembra citata direttamente dagli ideatori della mostra nei documenti di archivio è plausibile ritenere, che questa costituisse per loro uno degli anelli nella catena delle tavole pregiottesche, di cui la maggior parte di ambito e soggetto francescano tra le quali tuttavia rientrava anche la santa Caterina del Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa, cfr. *ivi*, pp. 24-26.

<sup>754</sup> C. Cagianelli, *La pieve di San Verano a Peccioli. Analisi preliminare*, in *Peccioli e la Vadera dal Medioevo all’Ottocento. Itinerari archeologici fra Pisa e Volterra*, atti della giornata di studi (Peccioli, 18 aprile 2009), a cura di G. Ciampoltrini, Pisa 2010, pp. 159-174, in particolare p. 161; P. Benvenuto, s.v. *Giuseppe Toscanelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96 (2019), pp. 425-428.

<sup>755</sup> D. Barsanti, *I Toscanelli di Pisa. Una famiglia nell’Italia dell’Ottocento*, Pisa 2005, pp. 191-211.

<sup>756</sup> Si veda in particolare il catalogo dell’asta curata da Giulio Sambon di Firenze dove sono diverse opere di piccolo formato raggruppate nella categoria “*écoles byzantine*” accanto ai maestri del Trecento italiano: *Catalogue de tableaux, meubles et objets d’art formant la galerie de Mr. le Chevr. Toscanelli député au parlement: tableaux du XIVe et XVe siècle sur fond d’or des principaux artistes italiens et flamands, peintures à dater du XIVe siècle de peintres italiens, français, allemands et espagnols, meubles, faïences, armes, fers, cuirs gaufrés, verres et objets divers*, G. Sambon, 2-23 aprile 1883, Florence 1883.

<sup>757</sup> Non è stato inoltre possibile rintracciare informazioni circa un’eventuale collocazione all’interno del Palazzo di famiglia a Pisa o nella suddetta villa di campagna nella documentazione inventariale nota del Toscanelli.

successivamente fosse stata indicata al Toscanelli l'identificazione (erronea) della tavola fino a poco tempo prima in S. Verano.

Già Michele Bacci ha suggerito l'identificazione della nostra tavola con quella descritta da Gaetano Milanesi, con attribuzione a Margarito d'Arezzo, nella collezione fiorentina dei mercanti Lombardi-Baldi prima del 1852. Milanesi descrive: "una tavola di forma quadra, dove è figurato San Niccolò in piedi, in mezzo a quattro storie, due per parte; in una delle quali è la nascita della Madonna, e nelle altre tre alcuni fatti della vita di quel Santo"<sup>758</sup>. La stessa attribuzione e la stessa corretta identificazione del soggetto appare già nel catalogo della collezione nel catalogo dell'esposizione della collezione Lombardi-Baldi tenuta a Firenze nel 1845. Nel supplemento al catalogo stampato, scritto a penna, è elencata al n. 76, una tavola che senza dubbio è da identificarsi con la nostra: "*Margaritone d'Arezzo: Saint Nicholas de Bari debout, ayant aux côté, dont trois tires de sa vie et la quartrieme representant la naissance de la Vierge*" (fig. IV.4.5.13)<sup>759</sup>. Non stupisce che i due conoscitori abbiano confuso, in assenza di iscrizioni, il primo episodio con la Nascita della Vergine<sup>760</sup>.

Ci si chiede quindi come sia quindi potuto accadere che nel breve giro di trent'anni, tra il 1852 e il 1881, la tavola e il nostro santo siano stati oggetto di uno scambio di identità. L'opera con la quale la nostra venne identificata, San Verano con storie della sua vita oggi a Milano nella Pinacoteca di Brera (fig. 4.V.3.14) era stata, forse in occasione dei restauri della Pieve nel 1821, indebitamente sottratta al luogo al quale apparteneva dalla seconda metà del secolo XIII, e immessa nel mercato antiquario fiorentino<sup>761</sup>. Da Firenze, secondo quanto indicato da Edward Garrison, l'opera aveva transitato poi nel mercato antiquario genovese, dove venne acquistata dal conte Alfredo Gerli, che la tenne nella sua Villa Guaita<sup>762</sup>, insieme ad altri capolavori della

---

<sup>758</sup> *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo I, Firenze 1878, p. 365, nota 3: cfr. Bacci, *Pittore pisano*, p. 294.

<sup>759</sup> *Collection de tableaux anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi*, (Firenze, Piazza dei Pitti), Florence 1845, Supplement au catalogue, nr. 76. Interessante notare non solo l'attribuzione a Margarito d'Arezzo, l'indicazione quindi di una mano "centro-toscana" ma soprattutto il disguiso iconografico della nascita di san Nicola, letta come la Nascita della Vergine, chiara conferma del modello indicato per la scena: Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 67-69. La letteratura sui mercanti d'arte a Firenze è assai vasta si veda almeno: J. Fleming, *The Art Dealing and the Risorgimento II*, in «the Burlington Magazine», 121, 917 (1979), pp. 492-508; *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3 ottobre 2011- 15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011. Sulla collezione di Francesco Lombardi e Ugo Baldi si veda anche il paliotto d'altare firmato da Margarito: Cat. V.4.6.

<sup>760</sup> Cfr. IV.1.

<sup>761</sup> Già: Garrison, *Romanesque italian panel paintings*, p. 155, nr. 407. L. Carletti, *San Verano e storie della sua vita*, in *Cimabue a Pisa*, pp. 184-185, nr. 44.

<sup>762</sup> Garrison, *Romanesque italian panel paintings*, p. 155, nr. 407; anche E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958, p. 40; cfr. Carletti, *San Verano e storie*, p. 184.



collezione<sup>763</sup>. Il Toscanelli nato nel 1828, non aveva dunque probabilmente mai visto l'opera originariamente in S. Verano<sup>764</sup>. La tavola del San Verano con storie mostra del resto diversi sono i punti di contatto con la nostra, in particolare, quasi sovrapponibili appaiono le figure centrali dei santi, simili persino nella fisionomia, come molto vicini sembrano i bordi decorativi della cornice. Diverso è il formato della tavola, qui monocuspidata, e l'organizzazione compositiva degli episodi, qui in numero di sei, tre in ciascuna colonna e preceduti in alto da due angeli che si dispongono rispetto al santo in una forma assai più convenzionale, comune alle altre tavole agiografiche toscane. Al loro interno le scenette sono più affollate e dinamiche e mostrano un maggior interesse nel movimento della figura nello spazio.

Precisato il carattere fortuito dell'arrivo a Peccioli della tavola di san Nicola, rimane aperta la questione della sua originaria provenienza. A seguito dell'attribuzione a Michele di Baldovino, la cui attività sembra circoscritta alla città di Pisa, Mariagiulia Burrelli suggeriva che essa potesse provenire dalla chiesa pisana di S. Niccolò<sup>765</sup>, dedicata originariamente al santo di Bari (fig. V.4.4.15)<sup>766</sup>. Nessun ulteriore dato, oltre alla originaria dedizione dell'edificio è stato però rintracciato per confermare o approfondire l'ipotesi della studiosa. Né a Pisa, pur essendo conservato nella detta chiesa conservato un dito del santo, l'edificio in questione era l'unico a

---

<sup>763</sup> Ibid.

<sup>764</sup> A tale proposito lo studioso locale Mario Bartoli (1924-1972) che sembra servirsi di fonti di prima mano, così riassume la vicenda: "A Peccioli, in chiesa, esisteva una tavola dugentesca, che raffigurava San Verano con alcune scene dei suoi miracoli. Questa opera sembra venisse requisita (da chi?) e venduta. Nel 1842, avuta notizia che il dipinto si trovava a Milano, fu recuperata da Giuseppe Toscanelli. Ma messo di fronte a due tavole uguali, il Toscanelli, non conoscendo evidentemente a sufficienza i particolari del dipinto finì per mettere le mani su una tavola di San Nicola di Bari! E così mentre San Verano è rimasto a Milano in una collezione privata, abbiamo nella nostra chiesa un San Nicola (addirittura un santo della «bassa»!) che gran parte dei Pecciolesi identifica con il nostro patrono. Comunque, se non altro, la tavola di San Nicola è opera veramente pregevole": M. Bartoli, *Quattro chiacchiere sulla storia di Peccioli*, Peccioli 1973, pp. 29-30 (sulla tavola); pp. 55-59 (sulle vicende della chiesa tra Ottocento e Novecento). La ricostruzione merita di essere messa in dubbio se non altro per la data, il 1842 invece del 1852, e l'ambientazione milanese dell'acquisto ma è interessante notare che non è del tutto peregrino immaginare che le due tavole si fossero trovate vicine, forse anche nelle mani degli stessi mercanti, nel giro degli stessi anni. Il momento della scomparsa della tavola dalla Pieve è piuttosto dubbio. In merito alla possibile data del 1821 per la scomparsa dell'opera, Cristina Cagianelli menziona la tradizione tramandata dalle fonti locali e, a questo proposito, cita (cfr. Cagianelli, *La Pieve di San Verano a Peccioli*, p. 161), il quale però, come visto, non menziona i dettagli della vicenda se non il *terminus ante* del 1842(?).

<sup>765</sup> M. Burrelli, *Scultura e pittura a Pisa al tempo della Repubblica*, in *Pisa nei secoli: la storia, l'arte, le tradizioni* a cura di A. Zampieri, Pisa 2002, 2, pp. 97-155, in particolare p. 121.

<sup>766</sup> L. J. Marshall, *La costruzione di un santo contro la peste: il caso di Nicola da Tolentino*, in *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, 1. *Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di V. Pace, Tolentino 2005, p. 87-101; V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa*, in *Municipalia. Storia della tutela. I. Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (secc. XIV-XVIII)*, a cura di D. La Monica, F. Rizzoli, Pisa, 2012, p. 39-58.

testimoniare la devozione verso Nicola di Bari<sup>767</sup>. Si ritiene che la fondazione di S. Nicola da parte monaci benedettini del monastero di S. Michele della Verruca sia da collocarsi entro l'XI secolo<sup>768</sup>, mentre il primo documento che menziona la chiesa risale al 1097<sup>769</sup>. Essa si trovava subito fuori le mura cittadine che seguivano l'andamento dell'odierna via di S. Maria, a breve distanza dalla *Porta Maris*<sup>770</sup> e già alla metà del XII secolo vi era annesso un monastero<sup>771</sup>. Il suo carattere di edificio *extra moenia* è testimoniato anche dalla denominazione data alla non lontana chiesa di S. Leonardo in *Pratuscello*, i cui resti sono visibili in via Roma, di sua pertinenza. Dipendeva da S. Nicola anche un ospedale<sup>772</sup>. Quando i Cistercensi subentrarono alla guida del monastero della Verruca, nel 1291, cedettero agli Agostiani i beni in città e quindi la chiesa di S. Nicola, dove in seguito questi ultimi si sarebbero trasferiti stabilmente<sup>773</sup>. Ad esclusione del rivoluzionario campanile di Nicola Pisano, e più limitatamente, degli esotici *sectilia* marmorei della facciata, l'edificio ha ricevuto scarsa, quasi nulla, attenzione critica<sup>774</sup>.

---

<sup>767</sup> Rare sono le notizie medievali, ma Paolo Tronci testimonia che la diffusione di reliquie del santo nella città di Pisa era davvero significativa. P. Tronci, *Descrizione delle chiese, monasteri, et oratori della città di Pisa* (1623), a cura di Stefano Bruni, Pisa 2018, pp. 79-630: in S. Maria della Spina (ivi, pp. 293-299), una reliquia (senza targhetta); in Sant'Andrea (ivi, pp. 127-129); un osso di *Niccolao vescovo e confessore* in S. Anna (ivi, pp. 138-140); una costola in S. Bernardo (ivi, pp. 155-156); una in S. Domenico delle monache (pp. 201-203); un braccio in S. Michele (ivi, pp. 339-343).

<sup>768</sup> La tradizione istituita dalla testimonianza di Paolo Tronci e seguita dalle guide seicentesche voleva la chiesa fondata dal Marchese Ugo. La chiesa di S. Nicola appare nei documenti per la prima volta solo alla fine del 1097, ma la critica è concorde nel collocare la fondazione in epoca più alta. Si veda, con bibliografia: G. Garzella, *Tra città e territorio: monasteri pisani medievali. Materiali per la ricerca*, in *Monasteri e castelli fra X e XII secolo. Il caso di San Michele alla Verruca e altre ricerche storico-archeologiche nella Toscana occidentale*, a cura di R. Francovich, S. Gelichi, Liveto Terme 2003, pp. 69-78, in particolare p. 74; M. L. Ceccarelli Lemut, S. Sodi, *Il monachesimo benedettino nella diocesi di Pisa dalle prime attestazioni al XIII secolo*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 65 (2011), 2, pp. 375-404, in particolare pp. 380-381.

<sup>769</sup> *Carte dell'Archivio di Stato di Pisa, II (1070-1110)*, a cura di M. L. Sirolla, Pisa 1990, pp. 140-141, nr. 78; cfr. Ceccarelli Lemut, Sodi, *Il monachesimo benedettino* p. 381, Cfr. anche: M.L. Ceccarelli Lemut, *Il Mediterraneo dei santi. Culti e reliquie a Pisa, secoli VI-XIV*, in «Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n.s., 1 (2017), pp. 7-29, in particolare p. 19.

<sup>770</sup> Garzella, *Tra città e territorio*, p. 74. Sulla topografia di Pisa medievale anche: E. Bartalini, *Cartografie verbali nella Pisa Medievale*, Tesi dottorale, Università di Pisa, a.a. 2012-2013, p. 28.

<sup>771</sup> La notizia in: S. Caroti, *Le pergamene dell'Archivio di Stato di Pisa dal 1145 al 1558*, Tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1965-1966, n. 58, a. 1155 luglio 9: cfr. A. Patetta, *Gli ospedali di Pisa. Santità e assistenza nei secoli XI-XV*, Pisa 2001, pp. 140-141. Mi sembra curioso che nel documento nella denominazione del complesso si legga una sfumatura 'greca': "*propre eadem ecclesiam et monasterii Sancti Nikola*".

<sup>772</sup> L'ospedale di S. Nicola di Porta Maris è citato per la prima volta nel 1209, nel documento in cui Innocenzo III conferma al monastero di S. Michele una serie di privilegi già concessi all'ente dai suoi predecessori (a partire da Pasquale II). Sono esplicitamente menzionate le chiese di San Leonardo e San Nicola in Pratuscello e l'annesso ospedale di San Nicola: F. Ughelli, *Italia Sacra*, III, Venezia 1711-1722, p. 421; cfr. Garzella, *Tra città e territorio*, p. 74.

<sup>773</sup> Ceccarelli Lemut, Sodi, *Il monachesimo benedettino*, pp. 381-382.

<sup>774</sup> Per il campanile, con bibliografia: M. L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano "architetto" e il campanile di S. Niccolò a Pisa*, in *Arte Medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Pisa 2005, pp. 345-366.

Odiernamente nella chiesa di S. Nicola, è conservata una tavola, datata con tutta probabilità entro la prima metà del Quattrocento, con un altro Nicola: San Nicola da Tolentino che salva Pisa dalla peste (fig. V.4.4.16)<sup>775</sup>, forse originariamente inserito in una complessa carpenteria con storie narrative<sup>776</sup>. La commissione della tavola rientrava nella politica di promozione il culto del santo dell'ordine da parte degli Agostiniani, un'operazione che però, secondo il parere degli studiosi, sembra non aver portato ai risultati sperati, rimanendo il santo pressoché ignorato all'interno dei culti cittadini<sup>777</sup>.

Ci sono comunque altri elementi di contesto che concorrono a consolidare un'ipotesi circa la provenienza della tavola dalla chiesa pisana dedicata a san Nicola di Bari. Nel transetto sopra la porta di ingresso sono degli affreschi frammentari della fine del XVI secolo, raffiguranti rispettivamente un Miracolo di san Nicola e sant'Agostino<sup>778</sup>. Si ricordi inoltre che la presenza

---

<sup>775</sup> Marshall, *La costruzione di un santo*, p. 87-101; Camelliti, *Devozione e conservazione*, pp. 55-56; cfr. anche C. Iannella, *Culti civici ed epidemie a Pisa nei secoli XIV-XV. Guglielmo di Malavalle e Nicola da Tolentino* in «Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge», 129, 1, 2017, pp. 25-38. Nell'inventario del 1606 di S. Maria della Spina, il piccolo gioiello trecentesco sulla sponda sinistra dell'Arno, sono ricordati "tre quadri in tavoletta antica, guasti, che non valgono nulla, e per non essere cosa di considerazione e da inventariare non si messi nel presente inventario. Un quadro dipintovi l'angelo Raffello, un san Niccola in tavola, un san Cristoforo in tavola vecchia". Louise Marshall ha riconosciuto in questo documento la prima traccia della storia moderna del San Nicola da Tolentino, interpretando la sua dismissione dall'uso culturale come segno di una scarsa affezione verso il santo da parte dei pisani. Sembra però curioso che, proprio in ragione del mancato radicamento del culto di san Nicola da Tolentino a Pisa, il redattore dell'inventario seicentesco si riferisse all'iconografia della tavola indicando "s. Niccola", il cui immediato riferimento parrebbe essere invece al nostro santo di Bari, di cui, ricordiamo, nel corso del Seicento la città conservava ancora vivo il culto.

<sup>776</sup> A questo Nicola le descrizioni della chiesa fanno riferimento della presenza di "storie intorno", in qualche caso "in forma di fregio": "L'altare che siegue degli stessi religiosi, è dedicato a San Niccola da Tolentino, ed a tale effetto vi è situata in mezzo del medesimo l'immagine del detto santo, con il fregio all'intorno, dove vi sono dipinti vari miracoli, stati fatti dal detto santo": P. Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, scultura e architettura*, Lucca 1751, p. 205; così anche Ranieri Grassi nella quarta cappella di destra si cita: "una pittura di scarso pregio, s. Niccola da Toletino, con varie piccole storie all'intorno risguardanti ai miracoli di detto santo": R. Grassi, *Pisa e le sue adiacenze nuovamente descritte del 1841*, (rist. anastatica Bologna 2009), pp. 260-261. Le relazioni di restauro descrivono lo stato della tavola che era stata resecata in alto, nessuna menzione di tracce di un originario inserimento in una complessa cornice (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, *Archivio Restauri*, 1841; Ivi, *Fototeca*, nr 2985). Un confronto potrebbe essere fornito dal polittico trecentesco con San Domenico e storie della sua vita (1345) di Francesco Traini, proveniente dalla chiesa di S. Caterina e conservato presso il Museo Nazionale di S. Matteo. Il ritratto del santo affiancato da quattro scomparti laterali contengono ciascuno due riquadri per un totale di otto scene narrative cfr. E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 72-74, tav. XVI. Per Francesco Traini, anche: M.L. Testi Cristiani, *Francesco Traini tra Simone Martini e "chompagni" e Giotto. 'Fatti' di miniatura scultura pittura a Pisa nel XIV secolo*, in Ead., *Arte Medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Pisa 2005, pp. 513-541.

<sup>777</sup> Camelliti, *Devozione e conservazione*, pp. 55-56; Iannella, *Culti civici*, p. 19.

<sup>778</sup> Cfr. F. Paliaga, S. Renzoni, *Le chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa 1991, p. 100. L'affresco è ricordato con attribuzione a Antonino Vita da Pistoia anche da Pandolfo Titi: Titi, *Guida del Passeggiare*, p. 207.

nell'antico monastero di S. Nicola cui la chiesa faceva parte, di un ospedale e di un'infermeria<sup>779</sup> forse possa lasciar immaginare l'operosità un laicato attivo nella cura dei corpi oltre che delle anime, un'orbita femminile a cui sarebbe interessante poter ricondurre la misteriosa figurina di donatrice inginocchiata ai piedi del santo<sup>780</sup>.

---

<sup>779</sup> Quest'ultima attestata nei documenti a partire dal Trecento: Patetta, *Gli ospedali di Pisa*, p. 140.

<sup>780</sup> Forse è solo una coincidenza ma nella versione del Miracolo del fanciullo Adedoato circolante in latino a partire già dal secolo X, Getrone, il padre del fanciullo, aveva costruito una chiesa in onore del santo fuori dalle porte della città e in essa giungevano gli ammalati per curarsi (Corsi, *La traslazione di San Nicola*, p. 115).



Fig. V.4.5.1. Peccioli, S. Verano, Museo di Arte Sacra, San Nicola e storie della sua vita (Michele di Baldovino attr.).



Fig. V.4.5.2. I dipinti rubati nella notte del 3 aprile 1975 (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Pisa e Livorno, Archivio Fotografico, nr. 28691).



Fig. V.4.5.3. Peccioli, Museo d'Arte Sacra (S. Verano), san Nicola con storie della vita, particolare della cornice.



Fig. V.4.5.4. San Nicola con storie della vita dopo il restauro (1981) (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Pisa e Livorno, Archivio Fotografico, nr. 110995).

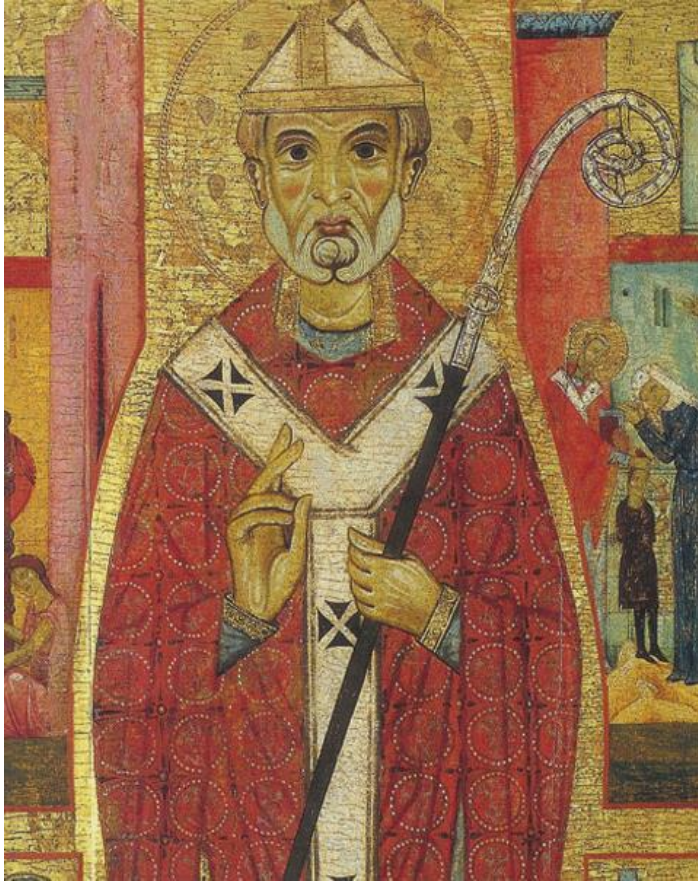


Fig. V.4.5.5. Peccioli, S. Verano, Museo d'Arte Sacra, San Nicola e storie della vita (Michele di Baldovino attr.), dettaglio.

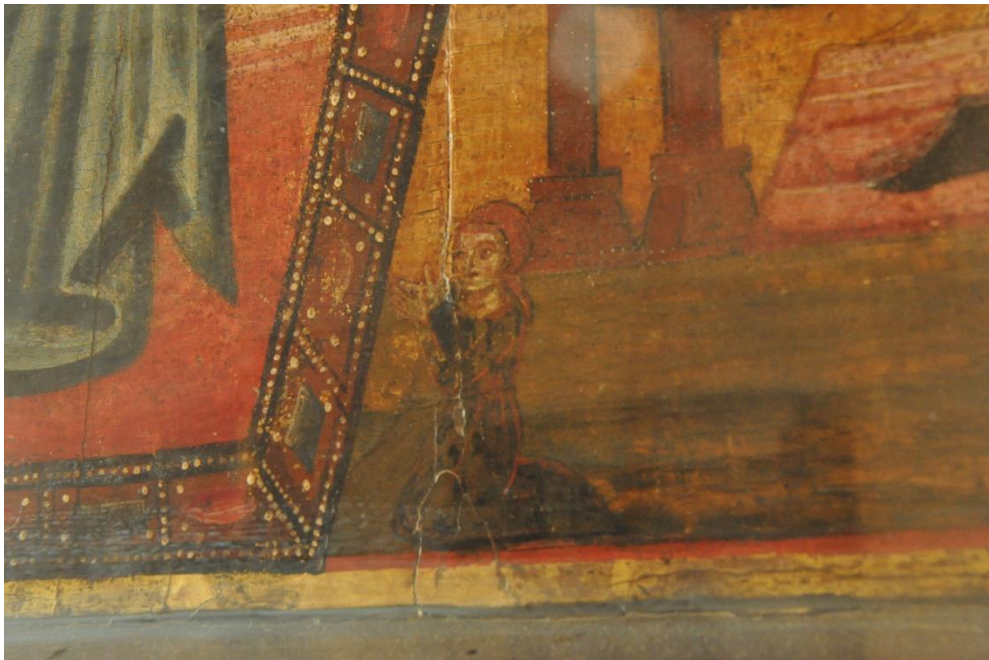


Fig. V.4.5.6. Peccioli, S. Verano, Museo di Arte Sacra, San Nicola e storie della vita (Michele di Baldovino attr.), dettaglio della donatrice.



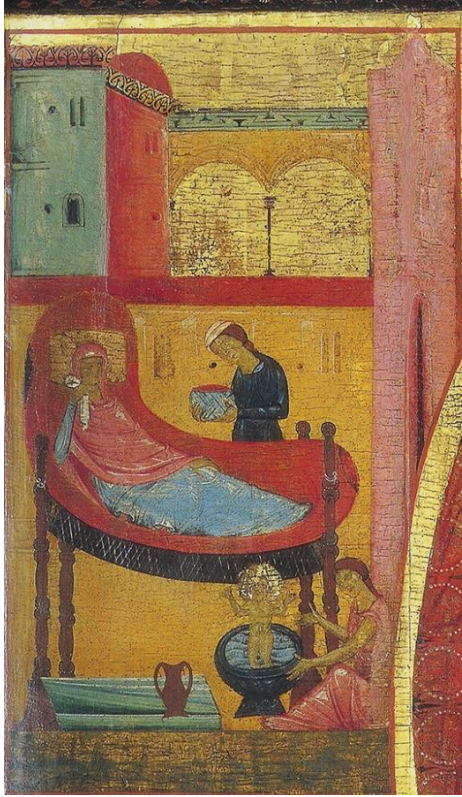
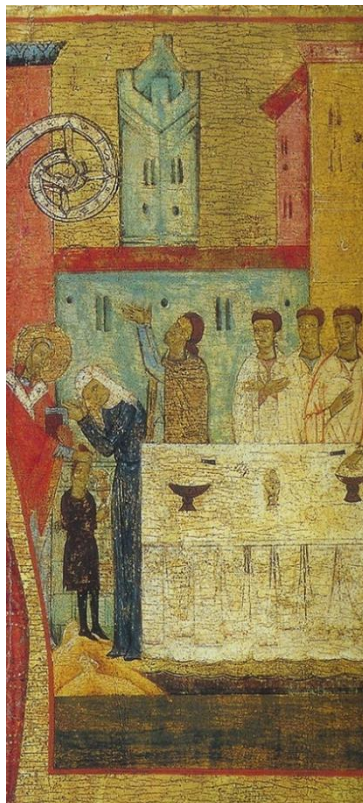
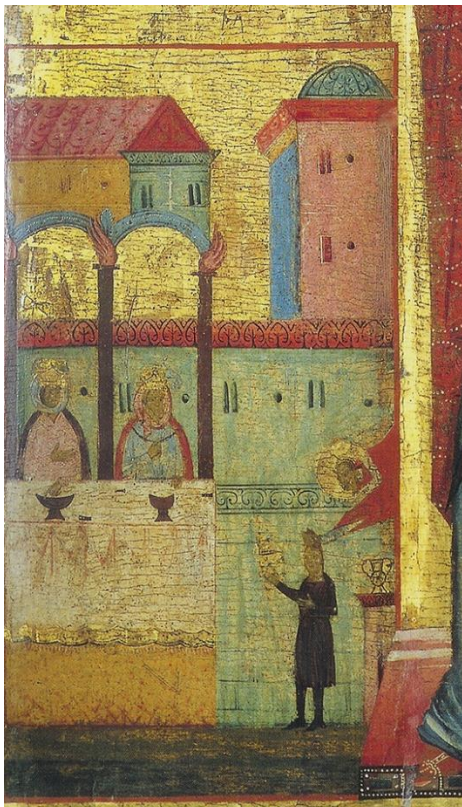


Fig.V.4.5.7. Peccioli, S. Verano, Museo di Arte Sacra, san Nicola con storie della vita, particolare, la Nascita del santo.



Figg. V.4.5.8.-9. Peccioli, S. Verano, Museo di Arte Sacra, san Nicola con storie della vita, *Thauma de Basilio/Adeodato*.

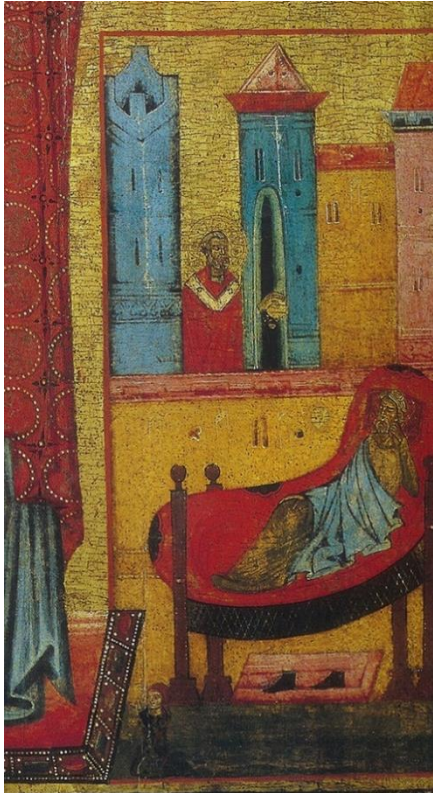


Fig. V.4.5.10. Peccioli, S. Verano, Museo di Arte Sacra, san Nicola con storie della sua vita, particolare, miracolo della dote.



Fig. V.4.5.11. Bulgaria, Bojana, Ss. Pantaleimon e Nicola, volta, miracolo della dote (Schroeder 2010).



Fig. 4.V.3.12. Peccioli, S. Verano, tavola San Nicola e storie della vita, retro: iscrizione della donazione di Giuseppe Toscanelli (Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Pisa e Livorno, Archivio Fotografico, nr. 111002).

*Jesus.*  
 76 *Margharitone d Arezzo (fl 1273) Saint*  
*Nicholas de Bari debout, ayant aux cotes quatre*  
*histoire, deux par cote, dont trois tires de sa vie*  
*et la quatrieme representent la naissance de la*  
*Vierge*  
 77. *Andre Orgagna (m environ 1370 - Grand*

Fig. V.4.5.13. Collection de tableaux anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi, Florence 1845.

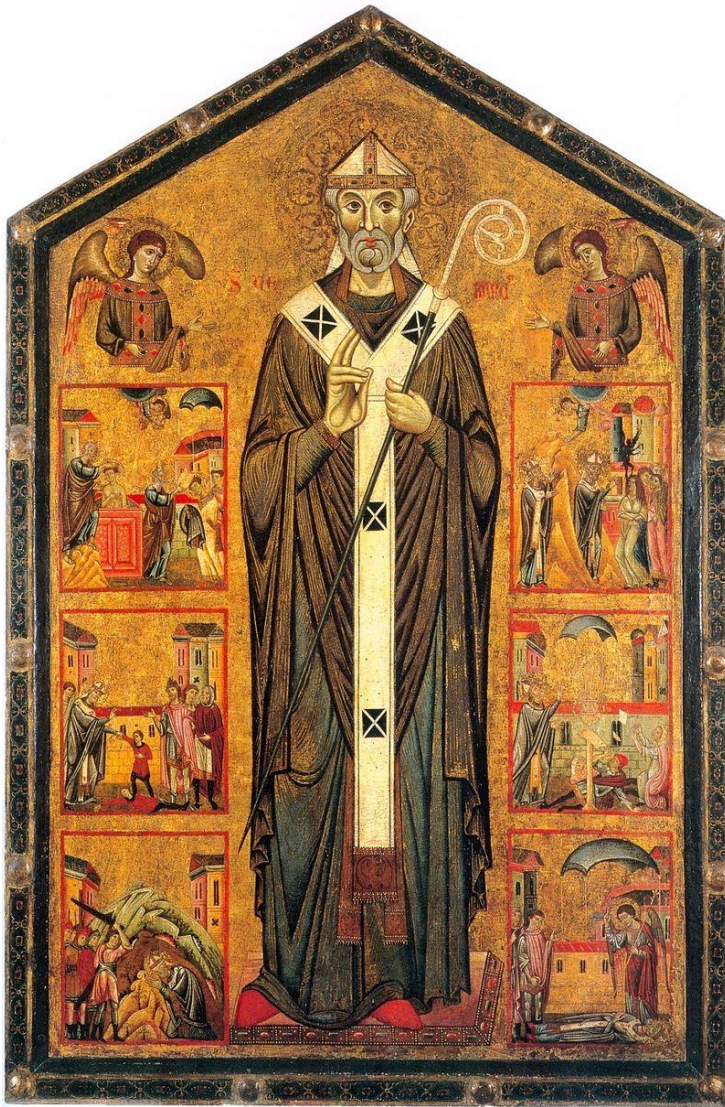


Fig. 4.V.3.14. Milano, Pinacoteca di Brera, San Verano e Storie della Vita (Michele di Baldovino attr. a).



Fig. V.4.5.15. Pisa, S. Nicola, facciata.



Fig.V.4.5.16. Pisa, S. Nicola, San Nicola da Tolentino salva Pisa dalla peste (Camelliti 2012).

#### V.4.6. La tavola di Margarito della National Gallery di Londra (Toscana)

Il paliotto con la Madonna in trono con Bambino oggi alla National Gallery di Londra fa parte del gruppo di opere firmate dal pittore aretino Margarito (fig. V.4.6.1)<sup>781</sup>. Come noto, l'unica informazione documentaria che ricordi il maestro è un atto notarile del 1262 dove compare tra i firmatari<sup>782</sup>, le opere firmate e insieme la testimonianza del celebre conterraneo, Giorgio Vasari, che lo incluse nelle sue *Vite*, hanno però consentito di ricostruire con una certa sicurezza il *corpus* dell'artista<sup>783</sup>.

La tavola a fondo oro è di grandi dimensioni e ha formato orizzontale con proporzioni 1:2 (92 centimetri in altezza per 183 centimetri di larghezza). La composizione ospita un riquadro rettangolare centrale dove è la Madonna con Bambino in trono e quattro riquadri narrativi di formato quadrato su ciascuno dei due lati. La Madonna è in realtà inserita in una mandorla decorata da sottili motivi decorativi geometrici su fondo blu che si collegano ad una fascia più larga, anch'essa su fondo blu ma con motivi fitomorfi, che divide in orizzontale i due registri della tavola separando le scenette in alto da quelle in basso. Nei quattro angoli di risulta tra il bordo rosso del riquadro e la mandorla sono i quattro simboli miniaturizzati degli evangelisti, mentre, all'interno, ai lati della Madonna sono due angeli anch'essi di piccole dimensioni e di profilo, in atteggiamento deferente<sup>784</sup>. La Vergine veste un *maphorion* blu notte decorato da cerchietti rossi, una ricca veste rossa e una cuffia rossa intorno al viso, coronato da un esuberante diadema con

---

<sup>781</sup> Al centro in basso sotto ai piedi della Madonna leggiamo "MARGARITUS DE ARITIO ME FECIT". Del gruppo fanno parte la Madonna con Bambino di Washington, le tre tavole ancora in città presso il Museo d'Arte Medievale e Moderna, una Madonna con Bambino e due tavole di san Francesco di Assisi, le altre immagini francescane di Castiglione Fiorentino, di Montepulciano, di Siena, della Pinacoteca Vaticana e le uniche due non musealizzate di Certomondo e di Figline Valdarno. Cfr. A. Monciatti, «Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pictore sui aevi celeberrimo»: *origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca "firmata"*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di M. M. Donato, Pisa 2008 (Annali della Scuola Normale di Pisa, Quaderni, 4; 16) pp. 297-318; anche Id., *Giorgio Vasari e «Margaritone pittore, scultore, et architetto aretino»*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo», 93 (2001), supplemento, pp. 41-72, in particolare pp. 44-45; C. Di Maria, *Indizi per la datazione delle tavole francescane di Margarito*, in «Commentari d'Arte», 20 (2014), 59, pp. 28-33. A queste si aggiunge la Madonna di S. Maria delle Vertighe di Monte San Savino, un trittico a sportelli, di cui l'iscrizione è stata integrata da Anna Maria Maetzke: A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in «Bollettino d'Arte», 58 (1973), pp. 95-112, in particolare pp. 102-103; cfr. anche Di Maria, *Indizi per la datazione*, pp. 32-33, n. 3.

<sup>782</sup> "Actum in claustrum sancti Michaelis, coram Compagno Maestruzzi, Margarito pictore filio quondam Magnani et Martino filio Ranierii bontade testibus vocatis et rogatis": Arezzo, Archivio Capitolare di Arezzo, Carte del Monastero di S. Maria in Gradi, n. 228, in G. Milanese, in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, con nuove annotazioni di G. Milanese, I, Firenze, 1878, p. 359.

<sup>783</sup> Cfr. A. Monciatti, *Margarito, l'artista e il mito*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 213-224, in particolare pp. 213-215.

<sup>784</sup> Un residuo di pittura rossa in alto mi spingerebbe ad ipotizzare tenessero croci astili tra le mani. Si noti la goffa resa tridimensionale delle figure di profilo che appaiono con una sola ala e un solo braccio.

*praependulia* e circondato da un nimbo tono su tono (fig. V.4.6.2). Il Bambino in braccio benedice e stringe un rotulo, mentre la madre lo tiene in grembo con una mano e con l'altra gli accarezza teneramente un piede. La monumentalità della figura della Madre è accentuata dal rilievo dato alle ginocchia; un leggero movimento, nella perfetta frontalità del viso e del busto, è dato dalla posizione asimmetrica dei piedi.

La prima scena a sinistra in alto ospita la Natività con l'adorazione ai pastori: "DE PARTU VIRGINIS MARIE & ADNU(n)TIATIO(n)E PASTORUM"<sup>785</sup>. L'iconografia ricalca sinteticamente i modelli orientali della rappresentazione della nascita di Cristo, la grotta, la posizione della Vergine e del Figlio, san Giuseppe pensieroso. A destra segue la Tortura dell'olio bollente subita da san Giovanni Evangelista, ordinata dall'imperatore Domiziano fuori le porte di Roma, supplizio da cui esce indenne grazie all'intervento divino: "HIC BEAT' JOH(ann)ES EVG A FERVORE OLE[O] LIBERATUR". Giovanni è rappresentato nudo, con capelli corti e bruni e barba appuntita, dentro un vaso, sotto al quale i carnefici, divisi in due gruppi, vivificano il fuoco; un angelo dalle grandi ali è però già alle spalle del santo. Il secondo episodio che vede come protagonista l'Evangelista è la Resurrezione di Drusiana "H(ic) SCS JOH(ann)ES EVG SUSCITAT DELUSIANAM"<sup>786</sup>. Il santo incede verso la donna appena defunta, la quale ancora sul letto di morte ma già vestita per la sepoltura già si solleva dal letto. L'ultimo episodio in alto a destra ospita il racconto di un episodio dalla vita di san Benedetto "S. B(e)NDICT' P[IECI]T SE I(n) SPINAS FUGIE(n)S DIABOLI TE(n)TATIO(n)E"<sup>787</sup>. Avendo conosciuto il desiderio verso una donna mentre si trovava a Roma, Benedetto punisce se stesso e tenta di fuggire le tentazioni della carne gettandosi tra le spine. La scena mostra il santo nudo sdraiato su un cespuglio in questo gesto estremo; sulla sinistra però non è la donna tentatrice, ma una figura maschile giovanile, di nuovo san Benedetto<sup>788</sup>, sullo sfondo è un monte cavo, una grotta che richiama simmetricamente l'ambientazione della Natività che, costituisce il suo *pendant* compositivo. Nel registro inferiore a sinistra il primo episodio ritrae la Decollazione di santa Caterina di Alessandria e il trasporto del

---

<sup>785</sup> Per la lettura delle iscrizioni si fa qui e in seguito riferimento a: M. Davies, *The earlier Italian Schools*, London 1961 (National Gallery Catalogues), p. 344; D. Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, London 2011, p. 314.

<sup>786</sup> Davies, *The earlier Italian Schools*, p. 344; Gordon, *The Italian Paintings*, p. 314.

<sup>787</sup> Davies, *The earlier Italian Schools*, p. 344; Gordon, *The Italian Paintings*, p. 315. "Tentationem carnis superat in spinis". La scena ha una discreta fortuna iconografica; appare nel manoscritto Vat. Lat. 1070, nella scultura in funzione architettonica delle chiese abbaziali benedettine francesi di Vézelay e Saint-Benoit-Sur-Loire; cfr. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des saints*, 1: A-F, p. 200.

<sup>788</sup> Come chiarisce il confronto con la miniatura del ciclo benedettino del *Lectionarium in festis Ss. Benedicti, Mauri, Scholasticae* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1202, f.18r), si veda: L. Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno di studi (Parma, 27 settembre- 1 ottobre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 673-681.

suo corpo nel celebre monastero del Monte Sinai da parte di una schiera di angeli: “Hi(c) SCA CATTARINA SUSCEPIT MARTIRIU(m) & I(n) MO(n)TE SINJ AB A(n)G[e]LIS E[st] D(e)LATA”<sup>789</sup>.

Seguono, ai due lati del trono della Madonna, due episodi della vita di san Nicola. Quello di sinistra ritrae il miracolo dell’Olio pestifero o *Thauma de Arthemide*, sufficientemente riconoscibile anche senza la conferma dell’iscrizione che corre in alto su due righe: “H(ic) SCS NICOLAUS PR(a)ECEPIT NAUTIS UT VASCOL/UM A DIABULO I(n) MARI PICERE(n)T”<sup>790</sup> (fig.V.4.6.3). In mare aperto sono rappresentate due navi con le vele spiegate; sulla prima a sinistra sono un uomo ed una donna, e quest’ultima sta consegnando un vaso nelle mani di un uomo, in piedi a poppa nella seconda imbarcazione. Su questa seconda nave è un folto gruppo di persone. Sembra che lo stesso uomo (stessa capigliatura e abbigliamento) ad essere di nuovo rappresentato sulla nave mentre si rivolge alla figura di san Nicola, apparsa in cima alla prua. Il santo con mitra ad unica punta, dalmatica rossa e pallio, sembra quasi incastrato a forza nello spazio disponibile, tanto che la testa esce fuori dal bordo che delimita il riquadro. In accordo con le fonti agiografiche latine, Nicola appare e ordina ad uno dei pellegrini diretti a Myra di gettare in acqua il contenuto del dono della sconosciuta, la dea Artemide qui travestita da devota, per sventare l’attentato alla sua tomba. L’uomo, ancora con lo sguardo fisso al santo, svuota il vaso in mare e questo si riempie di fiamme. Nel riquadro sono condensate le premesse e la conclusione del racconto, più frequentemente suddivise entro due riquadri.

La scena che segue ritrae san Nicola mentre strappa la spada dalle mani del carnefice che sta per decapitare tre cittadini di Myra ingiustamente accusati e condannati a morte; l’iscrizione in alto recita: “SCS NICOLAUS LIBERAT CO(n)[DAMNA]TOS”<sup>791</sup> (fig.V.4.6.4). L’iconografia trova numerose tangenze con le rappresentazioni orientali del miracolo; la figura del santo però è vestita, come nell’episodio precedente, all’occidentale e i tre condannati appaiono vestiti con corte tunichette con braccia e gambe scoperte. Un gruppo di soldati, con lance e scudi, insoliti nell’iconografia della scena, assiste all’esecuzione<sup>792</sup>.

L’ultimo riquadro che chiude il registro in basso ritrae un episodio dalla vita di santa Margherita di Antiochia; l’iscrizione è mutila: “Hi(c) SCA MARGARITA [...] ORE ERUPTIS/ VISCERIBUS

---

<sup>789</sup> Gordon, *The Italian Paintings*, p. 315. Con integrazioni sulla base del senso rispetto a quanto indicato da Davies: Davies, *The earlier Italian Schools*, p. 344. La seconda metà dell’iscrizione risulta indecifrabile dalle fotografie.

<sup>790</sup> Cfr. Gordon, *The Italian paintings*, p. 315.

<sup>791</sup> Ibid.

<sup>792</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-108.

[...]”<sup>793</sup>. Si tratta dello scontro dal quale Margherita uscirà vincitrice, con il demonio rappresentato in forma di spaventoso dragone, mentre la santa si trovava imprigionata in attesa di una nuova tortura. L’ambientazione all’interno della cella è chiarita dal motivo a sbarre oblique che si sovrappone uniformemente al riquadro, tutto dominato dalla figura della creatura mostruosa.

Sotto un profilo stilistico la tavola è stata ricollegata concordemente dalla critica ai due paliotti conservati rispettivamente presso il Museo d’Arte Medievale e Moderna di Arezzo, con datazione al 1250, e della National Gallery di Washington, anche questa collocabile nel periodo giovanile della produzione del pittore<sup>794</sup>. Corrisponde tra loro l’impostazione della Madonna con il Bambino, come pure i dettagli decorativi, ad esempio la corona. Molto simili sono anche le fisionomie, soprattutto se confrontate con opere ritenute leggermente più tarde, come la tavola del Santuario di S. Maria delle Vertighe. Anche le figurette di santi che affiancano le due Madonne tutt’oggi conservate ad Arezzo spingono ad avvicinare queste tavole attribuite all’attività giovanile del pittore<sup>795</sup>.

In entrambe le edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari si ricorda un’opera la cui identificazione con la tavola oggi alla National Gallery è ancora oggetto di dibattito. Racconta Vasari nell’edizione torrentiniana (1550) che Margaritone “lavorò nelle Monache di Santa Margherita una opera che ora è posta nel tramezzo della chiesa appoggiata a quello, et è una tavola con istorie di figure piccole da lui con assai miglior maniera che le grandi e con più diligenza e grazie condotte”<sup>796</sup>. Nella giuntina (1568) sono precisate iconografia delle “istorie piccole” ed è aggiunto un commento sulla tecnica: “lavorò nelle Monache di S. Margherita un’opera che oggi è appoggiata al tramezzo della chiesa, cioè una tela confitta sopra una tavola, dove sono storie di figure piccole della vita di Nostra Donna e di S. Giovanni Batista d’assai migliore maniera che le grandi e con più diligenza di grazia condotte”, a cui segue la precisazione: “della quale opera è da tener conto, non solo perché le dette figure piccole sono tanto ben fatte che paiono di minio, ma ancora per essere una maraviglia vedere un lavoro in tela lina essersi trecento anni conservato”<sup>797</sup>. Nel commento alle *Vite*, Gaetano Milanesi per primo indicò nell’opera descritta una tavola che lui aveva potuto

---

<sup>793</sup> Gordon, *The Italian Paintings*, p. 315.

<sup>794</sup> Per quest’ultima si veda anche: M. Boskovits, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington 2016, p. 242.

<sup>795</sup> Cfr. Monciatti, *Margarito, l’artista*, figg. 248, 249, 258. Dillan Gordon ha recentemente riesaminato la questione sulla base della letteratura agiografica in particolare la *Legenda Aurea* e le sue fonti (cfr. Cap. II.1.8), suggerendo in conclusione che per la vicinanza all’opera di Jacopo da Varagine l’opera dovrebbe datarsi almeno nel decennio successivo: Gordon, *The Italian Paintings*, pp. 319-320.

<sup>796</sup> G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, 1966-1987, vol. I, p. 137.

<sup>797</sup> Vasari, *Le vite de’ più eccellenti*, II, p. 90.



vedere presso i mercanti Lombardi-Baldi di Firenze<sup>798</sup>. Il Milanese ne descrive dettagliatamente l'iconografia e nota in chiusura del commento: "questa pittura, anche oggi ben conservata, ha il fondo messo a oro, ed è fatta sopra una tela incollata su di un asse, alta un braccio e mezzo e larga due"<sup>799</sup>.

L'opera restò ancora nella collezione fiorentina circa dieci anni; l'acquisto si deve all'allora direttore della National Gallery di Londra, Sir Charles Lock Eastlake. A partire dalla sua elezione come primo direttore 1855, era cambiata radicalmente la politica di acquisizioni del Museo, che allora era ingaggiato nell'impresa di realizzare una grande collezione di arte europea<sup>800</sup>. Sappiamo Eastlake era a conoscenza dei pezzi nella collezione dei mercanti Lombardi-Baldi già a partire dall'agosto del 1851, quando riceve da Lord Palmerson un estratto di una lettera con indicazione delle opere e raccomandazione all'acquisto, seguita da una seconda nel 1855<sup>801</sup>. Nel settembre di quell'anno le *Minutes of Board Trustees* riportano la discussione su alcuni dei dipinti della collezione Lombardi di Firenze "not yet seen", con relativi prezzi; tra le opere di Leonardo da Vinci, Ghirlandaio, Perugino, nessuna menzione della nostra tavola né, delle tavole trecentesche<sup>802</sup>. Nel maggio del 1856, in una riunione dei Trustees, viene comunicato il contenuto di una lettera inviata da Francesco Lombardi, che chiedeva conferma dell'intenzione a comprare la collezione dato l'affacciarsi di un agente russo. Il direttore Eastlake ribadiva l'importanza di non farsi scappare l'occasione, stabilendo una stima di 9000 ghinee<sup>803</sup>. Nella riunione successiva del principio di giugno, però, lo stesso direttore riteneva di interrompere le trattative a seguito della

---

<sup>798</sup> L'opera compare nel catalogo della collezione del 1845 con la seguente descrizione: "Margaritone d'Arezzo. – Devant-d'autel qui représente au milieu la Vierge avec l'enfant Jésus dans ses bras, et aux cotés huit histoires qui représentent plusieurs faits de la Vie de S. Nicolas de Bari et d'autres Saints. Ce tableau est signé par l'auteur": *Collection de tableaux anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi*, (Florence, Piazza Pitti), Florence 1845, p. 8, nr. 5. Le due tavole con storie nicolaiane ritenute opera di Margarito d'Arezzo si trovavano quindi insieme nella collezione fiorentina (cfr. V.4.4.).

<sup>799</sup> Milanese, in Vasari, *Le vite*, pp. 360-361, n. 3.

<sup>800</sup> Una commissione governativa aveva indicato la direzione già nel 1853. S. Avery-Quash, *A Network of Agents Buying Old Masters for the National Gallery, London*, in *Old Masters Worldwide Markets, Movements and Museums, 1789–1939*, ed. by. S. Avery-Quash, B. Pezzini, London 2020, pp. 83-98, in particolare pp. 87-90.

<sup>801</sup> Lettera del 6 agosto del 1851, *Lord Palmerston sends extract from a letter from Mr Spence recommending pictures in the Lombardi Collection, Florence* (London, Archives of the National Gallery, inv. NG5/88/2). Spencer era un artista inglese di stanza a Firenze. Una descrizione delle opere è inoltre fornita dal Primo Ministro di Sua Maestà a Firenze: Archives of the National Gallery (NGA), Minutes of Board Trustees, NG1/2, 11 Dec 1847-18 Dec 1854, f.113: meeting of 3 February 1851, ivi, f.206: meeting of 13 April 1853; cfr. Avery-Quash, *A network of Agents*, p. 84. Una seconda raccomandazione per l'acquisto giunge ad Eastlake il 18 aprile del 1855 da A.H. Layard (ivi, NG5/114/2).

<sup>802</sup> London, Archives of the National Gallery, Minutes of Board Trustees, NG1/3, 5 February 1855 – 31 March 1856, pp. 31-35.

<sup>803</sup> London, Archives of the National Gallery, Minutes of Board of Trustees, NG1/4, 12 November 1855 – 11 February 1871, p. 33. La ghinea era in realtà già in disuso, ma continuava l'uso corrente per indicare la cifra di 21 scellini, poco più di una sterlina.

lettera di risposta dello stesso Lombardi<sup>804</sup>. A rappresentare le aspirazioni del grande museo erano ora anche nuove figure professionali: tra queste, l'agente sul campo a Firenze, incaricato dalla National Gallery a partire dal 1855, l'affascinante Otto Mündler (1811-1870), artista e fine conoscitore<sup>805</sup>. La prima visita alla collezione di Francesco Lombardi e Ugo Baldi è annotata nell'ottobre del 1856<sup>806</sup>; segue una seconda "close examination" l'11 settembre dell'anno successivo, un'operazione che lo vedeva ancora impegnato il giorno 15 dello stesso mese<sup>807</sup>. Dopo questi due incontri, l'accordo venne chiuso il 9 novembre 1857, grazie agli sforzi congiunti dell'agente e del direttore, arrivato a Firenze per lo scopo: delle quasi 100 opere della collezione ne vennero selezionate 22, più alcune aggiunte in accordo separato da Otto Mündler, per un totale di 31<sup>808</sup>. Le stesse opere vengono esposte nei primi giorni di dicembre in una mostra privata, destinata ad un pubblico selezionato inglese e straniero<sup>809</sup>. L'avvenimento è celebrato nella riunione del 16 novembre da Eastlake, che ripercorre la lunga trattativa con il signor Lombardi, il quale, fino all'ultimo, aveva insistito caparbiamente per alienare ad un solo acquirente l'intera collezione e la sua risoluzione finale per una selezione, non dettagliata, per un prezzo totale di 7000 ghinee<sup>810</sup>. Il 5 di aprile dell'anno successivo si registra l'arrivo delle opere a Londra<sup>811</sup>.

L'identificazione dell'opera acquisita dalla National Gallery con la descrizione di Vasari venne rifiutata da Martin Davies prima di acquisire il suo incarico di direttore, nel 1961, con una breve nota: "Vasari's description of the S. Margherita picture doesn't fit"<sup>812</sup>: senza in realtà specificare se in ragione dell'iconografia, ovvero della menzione di san Giovanni Battista in luogo dell'Evangelista o di altri elementi. Dopo Davies la critica è rimasta in bilico, ritenendo possibile che Vasari, nonostante dovesse conoscere bene il monastero nella sua città natale, avesse potuto comunque sbagliarsi circa l'iconografia della tavola.

---

<sup>804</sup> Ivi, p. 35.

<sup>805</sup> Avery-Quash, *A network of Agents*, pp. 87-89.

<sup>806</sup> *The Travel Diary of Otto Mündel*, edited and transcribed by C. Togneri Dowd, in *The 51<sup>st</sup> volume of the Walpole Society*, Leeds 1985, p. 132.

<sup>807</sup> *The Travel Diary*, p. 165, 167.

<sup>808</sup> Come spiegato da Eastlake: London, Archives of the National Gallery, Minutes of Board of Trustees, NG1/4, 12 November 1855 – 11 February 1871, p. 105.

<sup>809</sup> *The Travel Diary*, p. 190.

<sup>810</sup> London, Archives of the National Gallery, Minutes of Board of Trustees, NG1/4, 12 November 1855 – 11 February 1871, p. 105. Si veda sopra sul valore monetario.

<sup>811</sup> London, Archives of the National Gallery, Minutes of Board of Trustees, 12 November 1855 – 11 February 1871, NG1/4, p. 131. Si vedano anche le note di pagamento agli spedizionieri: Messrs McCracken re expenses on Lombardi pictures, 7 May 1858; Messrs McCracken re expenses on the Lombardi pictures, 23 Mar 1858 (London, Archives of the National Gallery, NG5/251/2; NG5/249/6). Per la fortuna dell'opera in epoca pre-raffaellita si veda l'interessante articolo: P. Pacini, *Addenda sulla riscoperta e sulla fortuna critica di Margarito d'Arezzo*, in «Città di Vita», 70 (2015), 2, pp. 171-194.

<sup>812</sup> Davies, *The earlier Italian*, p. 345, n.4.

Recentemente la questione della descrizione di Vasari è stata riaperta da un contributo di Rossana Cavigli sulla questione della tecnica pittorica descritta da Vasari per l'opera in S. Margherita<sup>813</sup>. A Margarito infatti il conterraneo attribuisce un avanzamento nella tecnica preparatoria delle tavole lignee, tecnica descritta minutamente nella seconda edizione delle *Vite*, già menzionata: "egli fu il primo che considerasse quello che bisogna fare quando si lavora in tavole di legno perché stiano ferme nelle commettiture e non mostrino, poi che sono dipinte, fessure e squarti, avendo egli usato di mettere sempre sopra le tavole per tutto una tela di panno lino, appiccata con forte colla fatta con i ritagli di cartapeccora e bollita al fuoco, e poi su detta tela dato il gesso, come in molte sue tavole e d'altri si vede"<sup>814</sup>. La studiosa deduce da questo passo una differenza netta rispetto alla descrizione dell'opera in questione, per la quale si parla di "tela confitta in legno". Sembra invece che si possa ritenere che la descrizione di Vasari sia volta a sottolineare, con un esempio specifico, quanto già indicato nella nota introduttiva<sup>815</sup>.

Inoltre, si noti, Rossana Cavigli non porta evidenza della reale tecnica pittorica del paliotto della National Gallery, realizzato a tempera su tavola. Ciò non toglie che la tavola, prima di accogliere gli strati pittorici possa essere provvista di una preparazione in "gesso" e "tela lina", come del resto già sostenuto da Gaetano Milanesi che poteva vederla da vicino<sup>816</sup>. Per quanto attiene al discorso riguardante la svista iconografica di Giorgio Vasari tra i due san Giovanni, sebbene sia possibile accettare un errore da parte dell'autore, rimane un dato di fatto che Vasari non poteva non conoscere gli affreschi di Giotto a S. Croce, le storie dell'Evangelista negli affreschi in S. Maria Novella di Filippino Lippi e il rilievo di Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo<sup>817</sup>.

---

<sup>813</sup> R. Cavigli, *Margarito d'Arezzo nella testimonianza di Giorgio Vasari. Un dipinto su tela del XIII secolo*, in «Kermes», 20 (2007), 3, pp. 43-50. La lettura è accolta da Alessio Monciatti nei principali contributi sul pittore già citati.

<sup>814</sup> Vasari, *Le Vite*, II, p. 92. Si tratta una tecnica ben nota nella pittura del Mediterraneo orientale, Vasari chiaramente ignora i precedenti e preferisce attribuire all'infanzia della grande pittura italiana l'introduzione della tecnica.

<sup>815</sup> Sull'attenzione di Vasari per questo aspetto dell'opera di Margarito si veda anche: U. Procacci, *L'importanza del Vasari come scrittore della tecnica della pittura*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale di storia dell'arte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 35-64, in particolare pp. 48-49; cfr. Monciatti, *Giorgio Vasari e «Margaritone»*, p. 47.

<sup>816</sup> Nessuna analisi tecnica edita è stata svolta dai laboratori della National Gallery di Londra, né ho ricevuto risposta in merito. L'opera da molti anni è ormai esclusa dall'esposizione e non è stato possibile ottenere un'autorizzazione a visionarla.

<sup>817</sup> Cicli della vita dell'Evangelista comprendenti questi due episodi sono sconosciuti nell'arte medievale dell'Oriente: J. Irmsher, A. Kazhdan, A. Weyl Carr, s.v. *John*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991, 2, p. 1043; l'episodio della tortura dell'olio neppure compare nel programma decorativo del suo monastero nell'isola di Patmos: cfr. E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986. Entro il XIII secolo si possono menzionare in Occidente, il portico della chiesa di san Giovanni in Laterano, la vetrata nella chiesa superiore di Assisi e la scena nella cripta della cattedrale di Anagni (Reau, *Iconographie des saints*, II, pp. 714-715) cui si aggiungono il dossale d'altare frammentario nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di

A favore dell'ipotesi di identificazione dell'opera con quella descritta da Vasari potrebbe essere utile richiamare il fatto che a Margarito sia attribuita una sola altra tavola con scene narrative, in quel caso di soggetto mariano, quella di S. Maria delle Vertighe. Inoltre sotto il profilo della tipologia il paliotto di Londra non è così comune: sebbene a partire dalla seconda metà del XIII secolo siano numerose le tavole con formato orizzontale e dimensioni simili ad includere riquadri narrativi, questi sono perlopiù dedicati alla vita di Cristo e della Vergine e quando compaiono episodi agiografici sono dedicati ad unico protagonista, con qualche eccezione che riguarda i principi degli apostoli, Pietro e Paolo<sup>818</sup>.

La collocazione del dipinto nel convento delle monache di S. Margherita non doveva comunque essere quella originaria poiché questo era stato fondato solo a partire dal XIV secolo, ed infatti Vasari non afferma che Margarito lavorò per le monache, ma solo che l'opera si trovava presso di loro<sup>819</sup>. Già Vasari poi sottolineava la posizione incongrua della tavola nel tramezzo, mentre è possibile che essa dovesse trovarsi su un altare con funzione di dossale<sup>820</sup>.

Sulla base dell'iconografia, ovvero la presenza di un episodio dedicato al martirio di santa Caterina e due episodi dedicati alla vita di san Nicola, si è suggerita la provenienza della nostra tavola dalla chiesa di S. Niccolò di Arezzo<sup>821</sup>. Riconsiderando i soggetti richiesti al pittore aretino, troviamo la Natività, due episodi dalle vite di due sante martiri di origini orientali Caterina e

---

Firenze (ns.121/122) con tre storie di san Giovanni Evangelista, tra cui il miracolo dell'olio, che compare anche nel paliotto della Galleria Nazionale dell'Umbria proveniente dall'Abbazia di S. Felice di Giano, dove è affiancato dai martiri di san Lorenzo e di san Pietro (Garrison, *Italian romanesque*, pp. 141-142, nnr. 362, 369).

<sup>818</sup> Si vedano le due tavole francescane del Museo di S. Francesco di Assisi e della Pinacoteca Vaticana, la tavola del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze con san Zenobi anche questa con quattro storie, la tavola con san Giovanni Battista e dodici episodi della vita, dal convento di S. Petronilla di Siena e oggi in Pinacoteca, la tavola petrina anch'essa nella Pinacoteca di Siena e la tavola con san Michele arcangelo e storie a Vico L'Abate (cfr. Garrison, *Italian romanesque*, pp. 140-144, nnr. 361, 363, 375, 376, 379). I santi Pietro e Paolo sono accostati nella tavola di S. Leolino a Panzano di Meliore (Ivi, nr. 374). Segnala inoltre il Garrison un'opera nel mercato antiquario che avrebbe forse potuto assomigliare maggiormente a questa di Margarito, dove le scene ai lati includevano Visitazione, Natività e tre scene con vite di santi (Garrison, *Italian romanesque*, p. 141, nr. 364).

<sup>819</sup> Da qui è plausibile supporre che l'opera sia stata ceduta o venduta ed immessa nel mercato al principio dell'Ottocento, in corrispondenza delle soppressioni delle corporazioni religiose ordinate dal regime napoleonico. Presso l'Archivio di Stato di Firenze si conserva un nucleo documentario relativo al convento con documenti degli anni 1487-1808, all'interno del fondo delle corporazioni religiose soppresse. Sul tema si veda: *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX. Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2008.

<sup>820</sup> Sull'affermazione di tavole di questo formato orizzontale derivate dai retable e il loro spostamento al di sopra dell'altare si veda già: Garrison, *Italian romanesque*, p. 139; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*, München 1962.

<sup>821</sup> Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, pp. 314-324.

Margherita, il cui culto è testimoniato da significative attestazioni iconografiche in Toscana<sup>822</sup>, due episodi della vita di san Giovanni Evangelista, patrono della diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro, due episodi della vita di san Nicola e un episodio della vita di san Benedetto. Quest'ultima presenza mi sembra vada letta come una possibile spia di un contesto d'origine benedettino e forse anche femminile, data la presenza delle due sante. Si potrebbe anche pensare ad un monastero extraurbano e legato al paesaggio appenninico, riflettendo sul ruolo che hanno le grotte e i monti all'interno del programma iconografico della tavola, forse persino a un luogo di passaggio di pellegrini, ipotesi che darebbe conto della presenza di san Nicola. Suggestivo in conclusione qui un'ipotesi che mi riservo di approfondire in futuro sulla possibile collocazione originaria: il monastero camaldolese (benedettino, dunque) di S. Giovanni Evangelista a Pratovecchio, dove a partire dal XII secolo doveva risiedere una comunità monastica femminile<sup>823</sup>.

---

<sup>822</sup> Si veda almeno, G. Kaftal, *Iconography of the saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, coll. 225-234; 661-666.

<sup>823</sup> Il più antico documento sul monastero dovrebbe risalire al 1143, cui segue il documento di donazione del 30 aprile del 1149, in cui il vescovo di Arezzo Girolamo concede alla badessa del monastero e alle sue consorelle la chiesa di S. Ilario presso Puglia, edito in: U. Pasqui, *Documenti per la storia della città di Arezzo nel Medioevo I-IV*, I: Arezzo 1899; II: Firenze 1916; III Firenze 1937; IV *Appendice Arezzo* 1904, pp. 479-480. Il monastero vantava le reliquie di san Giovanni. Si veda: M. Seravelli, *S. Giovanni Evangelista di Pratovecchio*, in *I Camaldolesi nell'appennino nel Medioevo*, atti della giornata di studio (Raggiolo, 22 settembre 2012), a cura di A. Barlucchi, P. Licciardello, Spoleto 2015, pp. 11-40, in particolare pp. 16-22 (per la fondazione) si veda inoltre: A. Fabbri, *Camaldolesi e vallombrosani nella Toscana medievale: repertorio delle comunità monastiche sorte fra XI e XV secolo*, Firenze 2021, pp. 198-202.

Non saprei valutare il peso della testimonianza fornita dal polittico di Giovanni da Ponte proveniente dal monastero e oggi conservato presso la stessa National Gallery, dove, nella colonnina di sinistra che affianca la grande scena della morte di san Giovanni Evangelista, sono rappresentati anche san Nicola e santa Margherita.



Fig. V.4.6.1. Margarito, Madonna in trono con bambino e storie di santi (London, National Gallery, inv. 564 ©National Gallery Picture Library).

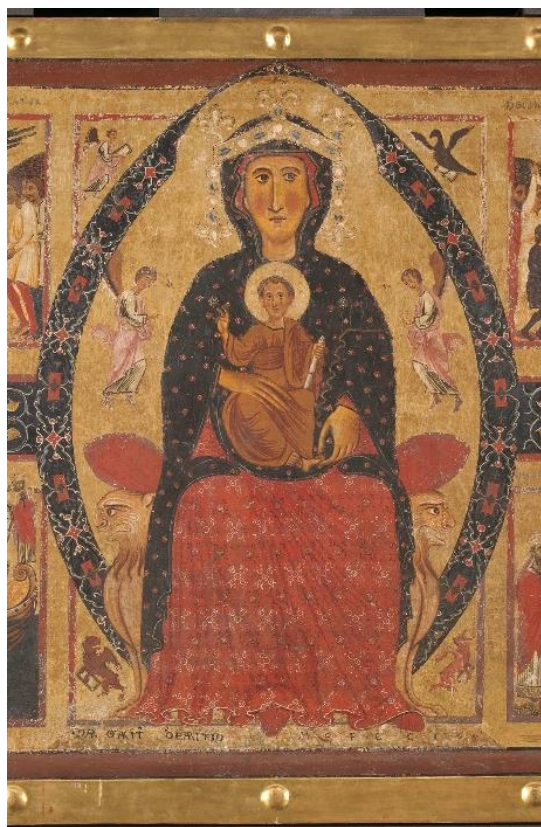


Fig. V.4.6.2. Margarito, Madonna in trono con bambino e storie di santi, particolare (London, National Gallery, inv. 564 © National Gallery Picture Library).

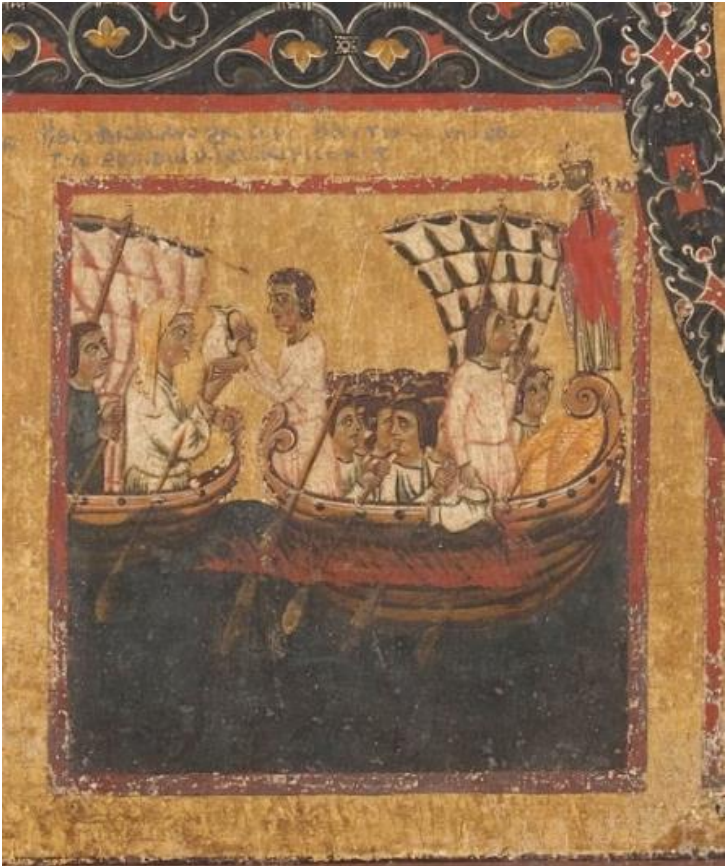


Fig. V.4.6.3. Margarito, Madonna in trono con bambino e storie di santi, particolare (London, National Gallery, inv. 564 © National Gallery Picture Library).

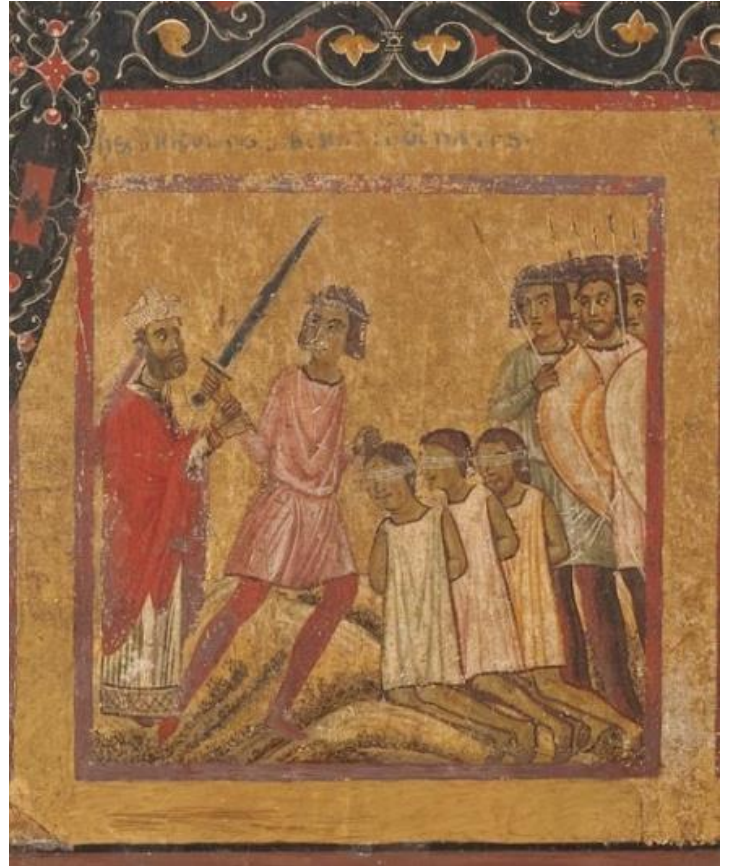


Fig. V.4.6.4. Margarito, Madonna in trono con bambino e storie di santi, particolare (London, National Gallery, inv. 564 © National Gallery Picture Library).

#### V.4.7. S. Margherita di Lentini (Sicilia)

L'insediamento della città di Lentini è caratterizzato dalla confluenza di una serie di cave che la circondano in forma radiale incontrandosi in un piano<sup>824</sup>. L'abitato medievale si sviluppò senza soluzione di continuità dall'acropoli greca seguendo la peculiare orografia. Le fonti arabe tra il tempo della conquista e l'arrivo dei Normanni, la descrivono dotata di edifici in pietra e mura<sup>825</sup>. Lungo le valli intorno all'abitato sono alcuni tra i più significativi edifici culturali rupestri del Siracusano, per quantità e qualità delle decorazioni pittoriche conservate: le chiese di S. Giuliano e del Crocifisso allo sbocco e sul versante orientale della valle Ruccia, "le grotte della Solitudine" e la chiesa di S. Mauro presso l'omonima valle la chiesa di S. Lucia sulla collina del Tirone, sul cui versante occidentale insiste un gruppo di edifici rupestri articolati intorno all'antica chiesa cattedrale della città (fig.V.4.7.1)<sup>826</sup>. Nell'orbita della greca Siracusa, Lentini conservò una forte componente etnica greca durante l'epoca normanna, quando questa fece parte della signoria di Tancredi d'Altavilla, e oltre<sup>827</sup>. A partire dal Duecento la regione della Valle di Noto si popola di dedazioni degli ordini cavallereschi e numerose nuove fondazioni si devono al loro patronato e a quello degli ordini mendicanti<sup>828</sup>.

---

<sup>824</sup> G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia», 42 (1969-1970), pp. 245-265; A. Messina, *Le chiese rupestri nel siracusano*, Palermo 1979 (Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Monumenti, 2), p. 25; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 57.

<sup>825</sup> Al-Muqqadasi (945-...) : A. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, Roma-Torino 1880-1881, II, p. 362; trad. in: *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, a cura di C. Ruta, Villorba (Treviso) 2009, p. 45. Scrive al-Idrisi o Edrisi (1099 – 1164ca) "Lentini è forte rocca; frequente di mercati che pare una città, e discosta sei miglia dal mare. Giace sulla sponda dal fiume che da lei prende il nome pel quale risalgono le navi belle e cariche e approdano dinanzi a questo paese": Edrisi, *La Sicilia e il Mediterraneo nel libro di Re Ruggero*, traduzione e note A. Amari, C. Schiapparelli, Milano 2013 (Mediterraneo e Storia, 1),

Cfr.: Messina, *Le chiese rupestri*, p. 25; G. Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre in Sicilia. Il territorio di Siracusa tra Oriente e Occidente*, Spoleto 2020, p. 57.

<sup>826</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 25-77. Sulle pitture si veda: S. Piazza, *Art byzantin en Sicilie orientale entre le XIIe et le XIIIe siècle: témoignages dans le territoire de Lentini*, in «Le chapiers de Saint-Michel de Cuxa», 38 (2007), pp. 151-160; G. Arcidiacono, *Immagini votive narrative nelle chiese rupestri del siracusano: tracce e percorsi tra Oriente e Occidente*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*, atti dell'VIII convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre-1 dicembre 2018), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 287-315, in particolare pp. 287-288; Ead., *Pittura medievale rupestre in Sicilia. Il territorio di Siracusa tra Oriente e Occidente*, Spoleto 2020, pp. 57-115.

<sup>827</sup> In particolare si veda: V. von Falkenhausen, *I monasteri greci dell'Italia meridionale e della Sicilia dopo l'avvento dei Normanni: continuità e mutamenti*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale*, atti del II Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre (Taranto-Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1986, pp. 135-174; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, pp. 58-59.

<sup>828</sup> K. Toomaspoeg, *L'insediamento dei grandi ordini militari cavallereschi in Sicilia*, in *La presenza dei cavalieri di San Giovanni in Sicilia*, atti del convegno internazionale (Palermo-Messina, 17-18 giugno 2000),



Della città medievale non rimangono significative testimonianze a causa dei danni subiti in un primo terremoto nel 1197, a seguito del quale Federico II ricostruì l'assetto fortificato cittadino, il *castrum novum*, e di un secondo sisma nel 1542<sup>829</sup>.

La chiesa di S. Margherita è scavata nell'omonima cava, al limite orientale dell'odierno abitato, dove insisteva un'area cimiteriale (fig. V.4.7.2)<sup>830</sup>. La struttura è tradizionalmente identificata con uno degli scenari dell'agiografia dei tre martiri di Lentini, Alfio, Filadelfo e Firino<sup>831</sup>, ma l'unica menzione sicura di un luogo di culto dedicato a Margherita in questo sito risale al principio del Trecento<sup>832</sup>. Appare di nuovo lo sfondo di un racconto agiografico nella testimonianza del gesuita Filadelfo Mauro nel 1691, quando la chiesa non era ormai più adibita al culto ma al suo interno questi poteva ancora vedere le storie della santa nel luogo del suo martirio<sup>833</sup>.

La grotta era sconosciuta fino alla descrizione fattane da Giuseppe Agnello nel 1968-1969 sulla traccia di una nota inedita di Paolo Orsi con data 11 marzo 1931<sup>834</sup>. L'ambiente risulta orientato su di un asse nord-est, si compone di due vani entrambi con copertura piana: un'aula unica "composita" e un secondo vano cui si accede da un'apertura nella parete sinistra (fig. V.4.7.3). La curiosa articolazione dello spazio della navata in due parallelepipedi comunicanti di diversa grandezza, più ampio in larghezza il primo (9,85x 5,6 metri) e più stretto il secondo (4,5x3,45 metri), risulta una efficace soluzione per distinguere i due spazi del culto, il *naos* riservato ai fedeli

---

Messina 2001, pp. 41-52; Id., *La geografia del patrimonio dell'Ordine nella Sicilia medioevale*, in *ivi*, pp. 89-100; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, pp. 60-63.

<sup>829</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 25-26.

<sup>830</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 53; G. Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile orientale: la décoration picturale de l'église rupestre de Sainte-Marguerite à Lentini (Siracuse) et la culture artistique "méditerranéenne"*, «Cahiers de civilisation médiévale», 62 (2019), pp. 115-142.

<sup>831</sup> Si veda: C. Gerbino, *Appunti per una edizione dell'agiografia di Lentini*, in «Byzantinische Zeitschrift», 84-85 (1991-1992), pp. 26-36; cfr. Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 53-54; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 95.

<sup>832</sup> "Ecclesia S. Margherita valet tar.VIII, solvit pro prima gr.XVI et pro secunda gr.XVI; tar. I, gr. XII: *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia*, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1977 (Studi e testi, 112), p. 97, n. 1275; cfr. Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, p. 116.

<sup>833</sup> « [...] in un luogo un qualche scarso miglio dalla città discosto, detto in quei tempi Teope, adesso secondo le varie conghietture e tradizioni la Cava di Santa Margherita, colà dietro il convento di Santa Maria di Giesù, e del popolo [...] ove son varij sepolcri antichi, cavati in vivo sasso [...] e quindi non lunge vi è pure una tenebrosa caverna, ove poi fu parimente balzato il Corpo di Sant'Epifana [...] e se ne osservano al presente i vestigi di alcune antichissime pitture rappresentanti la passione di questa martire [...] », Filadelfo Mauro, *Istoria de SS. MM. Alfio, Filadelfo, e Cirino fratelli, e lor compagni: con esso d'altri santi della città di Lentini*, Catania, Paolo Bisagni, 1691, p. 88-89; in Arcidiacono, *Mémoire byzantin en Sicilie*, pp. 117-118; Ead., *Pittura medievale rupestre*, p. 96.

<sup>834</sup> P. Orsi, *Taccuino n. 148*, 11 marzo 1931 (Museo Archeologico Regionale di Siracusa): cit. in Agnello, *Santuari rupestri*, p. 248; cfr. anche Arcidiacono, *Mémoire byzantin en Sicilie*, p. 119.

e il bema alla celebrazione liturgica<sup>835</sup>. A suddividere lo spazio doveva trovarsi inoltre un *templon* con tre aperture, le cui tracce erano visibili all'Orsi (fig. V.4.7.4)<sup>836</sup>. La parete di fondo del bema accoglie un'abside semicircolare scavata con prospetto ogivale, i cui confronti sono stati rintracciati nelle vicine chiese rupestri di S. Lucia e del Crocifisso, attribuite all'attività di una maestranza aggiornata sulla cultura architettonica normanna<sup>837</sup>. Nella stessa parete è una seconda absidiola, o meglio una nicchia, perché rialzata dal suolo, anch'essa con simile prospetto.

L'ambiente che si apre sulla sinistra della navata ha copertura piana ed è costituito da un vano di forma rettangolare di cui il lato destro si apre in un'ampia rientranza esagonale che accoglieva, secondo Aldo Messina, tre arcosoli (fig. V.4.7.3)<sup>838</sup>. Nella testimonianza di Paolo Orsi e nella descrizione di Giuseppe Agnello è inoltre ricordato un terzo ambiente, costituito da due vani di forma quasi quadrata comunicanti, ignorati dalla critica più recente (fig. V.4.7.4)<sup>839</sup>.

Del programma decorativo, che doveva ricoprire interamente le pareti del *naos* e del bema e dell'ambiente a destinazione funeraria appena descritto, restano alcune significative tracce già rilevate nel loro stato frammentario da Giuseppe Agnello (fig. V.4.7.5). A sinistra dell'ingresso in controfacciata è un pannello contenente l'immagine dell'Annunciazione della Vergine<sup>840</sup>. Sulle pareti sono le tracce di immagini iconiche di santi (fig. V.4.7.6). L'abside ospita una *Deesis*, Cristo Pantokrator al centro affiancato dalla Madre a sinistra e da san Giovanni Battista a destra, di cui sono ancora parzialmente conservate le iscrizioni. Ai due lati dell'abside sono due pannelli, di cui quello destro ospita la figura di san Paolo, il sinistro è perduto, ma si potrebbe immaginare dovesse ospitare san Pietro. Nel registro superiore sono cinque clipei annodati, che ospitano l'*Agnus Dei* al centro, affiancato sui due lati dai simboli degli Evangelisti (fig. V.4.7.7). Ai due lati

---

<sup>835</sup> Agnello, *Santuari rupestri*, p. 250. Si tratta di una soluzione rara che trova confronti nella chiese rupestre altomedievale nell'omonima contrada Santalania, dove però il bema è rialzato e la navata è scandita da archeggiature: Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 54, 70-73.

<sup>836</sup> *ivi*, p. 54; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 96.

<sup>837</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 54.

<sup>838</sup> La rientranza semiesagonale nell'ambiente era descritta: "soffitto ribassato e valico che stabilisce l'intercomunicazione" in Agnello, *Santuari rupestri*, pp. 250, 254. Messina ritiene che l'"ipogeo sepolcrale" sia coevo alle tombe a fossa scavate nelle immediate vicinanze della grotta: Messina, *Le chiese rupestri*, p. 54. Più recentemente Salvatore Giglio ha ritenuto che questo vano avesse funzioni battesimali senza per altro addurre le ragioni dell'ipotesi, a fronte dell'evidenza fornita dalle tombe ad arcosolio. Afferma inoltre: "nel lato nord-ovest fu ritagliata una absidiola rettangolare con la funzione, forse, di sottendere una vasca battesimale": S. Giglio, *La cultura rupestre di età storica in Sicilia e a Malta, i luoghi del culto*, Caltanissetta 2002, pp. 106-109, in particolare p. 107, cit. in Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 97.

<sup>839</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 54-59; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, pp. 96-97.

<sup>840</sup> Fig. V.4.7.3., nr. 17.

dei clipei è suddivisa una seconda Annunciazione<sup>841</sup>. Nella nicchia a sinistra è l'immagine iconica di san Gregorio, identificato dall'iscrizione in lettere capitali greche<sup>842</sup>. Per la decorazione pittorica della parete absidale è stata proposta una datazione alla metà del XIII secolo<sup>843</sup>.

Nel secondo ambiente la decorazione è quasi del tutto perduta; nell'absidiola o nicchia quadrata di fronte all'ingresso era un ampio pannello, in cui Aldo Messina riconosceva una Vergine assisa in trono. Della figura rimanevano al momento della sua osservazione solamente parte del trono e della veste "ornata di orbicoli perlati". Sulla parete a sinistra del pannello si conserva, in alto a sinistra, un riquadro contenente un miracolo di san Nicola (fig. V.4.7.9)<sup>844</sup>. L'episodio è circondato da un doppio bordo di colore arancione e rosso, di cui si distingue chiaramente la prosecuzione in basso e verso destra. Già Aldo Messina ne deduceva che dovevano in origine essere due le colonne che su entrambi i lati affiancavano l'immagine nella nicchia<sup>845</sup>. Appare immediatamente chiaro che l'identificazione del personaggio seduto in trono nella nicchia risulterebbe incongrua rispetto al ciclo agiografico di san Nicola e infatti Giuseppe Agnello distingueva piuttosto in questi frammenti di pittura gli abiti di un vescovo<sup>846</sup>. San Nicola doveva dunque apparire in trono, affiancato sui due lati da storie della sua vita, per un totale di otto a giudicare dallo spazio disponibile, di cui l'unico degli episodi conservati è il primo in alto a sinistra (fig.V.4.7.10)<sup>847</sup>.

---

<sup>841</sup> Si tratta dello stesso schema iconografico adottato nella cappella del castello di Paternò e nella chiesa di S. Nicola a Castiglione, dove però i clipei sono scalati e non annodati come nel nostro caso. A Paternò sono però annodati i clipei con le figure di angeli della cornice del catino absidale: A. Iacobini, *Tra Sicilia e Terra Santa: le pitture della cappella del castello di Paternò*, in «Arte medievale», 4. serie, anno 10 (2020), pp. 33-66, in particolare pp. 37-38.

<sup>842</sup> Per la lettura del programma iconografico si rimanda a: Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, pp. 115-142; Ead., *Pittura medievale rupestre*, pp. 97-102.

<sup>843</sup> Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, pp. 139.

<sup>844</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 59. Giuseppe Agnello non identificava la scena né il nostro santo, accanto al cui viso pure riusciva a scorgere, senza poterle decifrare, ancora delle lettere dell'iscrizione identificativa: Agnello, *Santuari rupestri*, p. 254.

<sup>845</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 59.

<sup>846</sup> "S'intravedono lo sviluppo volumetrico e il vistoso abbigliamento, nel quale sembra di poter ravvisare il pallio, che scende fino ai piedi sotto forma di stolone. Appartengono alla *tunica talaris* i numerosi tondini punteggiati di bianco": Agnello, *Santuari rupestri*, p. 254. L'identificazione della figura qui rappresentata con san Nicola è già in: Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, p. 132.

<sup>847</sup> Nella cattedrale di S. Stefano di Milazzo si conserva la copia di Antonio Giuffrè (1493-1510) dell'opera eseguita da Antonello da Messina intorno al 1463 per San Nicola dei Gentiluomini a Messina e poi spostata in San Nicola dei Gesuiti, distrutta nel terremoto del 1908, raffigurante san Nicola in trono affiancato sui due lati da otto storie della vita; si veda in particolare: F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986, pp. 71-73. Dell'opera di Antonello si conserva la testimonianza grafica di Giovan Battista Cavalcaselle (Venezia, Biblioteca Marciana): ivi, fig. 58. San Nicola appare in trono anche nella celebre decorazione absidale della chiesa dello Spedale di Scalea (Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, p. 105; Pace, *Iconografia di san Nicola*, p. 82), nella chiesa rupestre di S. Lorenzo a Fasano (XIII secolo, cfr. Milella Lovecchio, *San Nicola nell'arte*, p. 86), forse nella distrutta chiesa rupestre di S. Nicola a Faggiano (TR) descritta da Alba Medea (Medea, *Gli affreschi delle cripte*, p. 184) Cfr. D. Caragnano, *L'iconografia di san Nicola nelle chiese rupestri pugliesi*, in «Mathera», 7 (2017), pp. 21-27. Numerose sono inoltre le

La scena si svolge su uno sfondo blu scuro; sulla sinistra è san Nicola con capelli e corta barba bianchi e un ampio nimbo; indossa un *omophorion* con croci nere, un *phelonion* rosso che scende sopra una tunica arancione ed è rappresentato stante mentre si rivolge nel gesto della parola ad una figura maschile al centro della scena. Di questo personaggio non è più possibile distinguere il volto, ma se ne vedono i capelli chiari, di colore arancio e un berretto bianco. Indossa una veste arancione con delle fasce diagonali bianche e stivali rossi. Mentre il braccio sinistro è atteggiato in posa oratoria (sta dunque rispondendo a san Nicola), il destro è piegato e la mano è impegnata a tenere l'elsa di una spada ancora inguainata.

Sulla metà di destra della scena sono tre figure vestite di bianco con capelli chiari e lunghi fino all'altezza della mascella; hanno i piedi scalzi, e si rivolgono con i visi e le braccia distese verso destra; l'ultima a destra oltrepassa con le mani il bordo che delimita il riquadro. Dalla posizione non è chiaro se le tre figure siano inginocchiate o si stiano invece muovendo. La scena è stata identificata da Aldo Messina con il miracolo della dote alle tre fanciulle, forse ingannato dalle "bianche silhouettes" delle tre figure sulla destra<sup>848</sup>. Il fatto che san Nicola sia rappresentato con barba e capelli bianchi rispecchierebbe l'iconografia orientale del miracolo<sup>849</sup>; così le incongruenze compositive della scena rispetto all'iconografia tradizionale potrebbero far pensare che qui sia rappresentato il momento del ringraziamento del padre e che le tre fanciulle stiano "scappando in sposo" sulla destra<sup>850</sup>.

Numerosi sono gli elementi che ci permettono di identificare senza ombra di dubbio la scena con il primo episodio della *Praxis de Stratelatis*, ovvero il salvataggio dei tre concittadini innocenti. Innanzitutto la figura al centro è stante e non si rivolge in segno di deferenza o ringraziamento verso il santo e non è anziana come, senza quasi eccezione<sup>851</sup>, è invece rappresentato il padre delle fanciulle. In ultimo, ma questo elemento è determinante, la figura è armata: elemento del tutto

---

attestazioni di san Nicola in trono nella pittura della Grecia, prima che l'iconografia raggiunga l'assoluto apogeo nel mondo slavo ortodosso. Si vedano a titolo esemplificativo le rappresentazioni di san Nicola in trono nella chiesa di S. Nicola a Platsa (Mani, Messenia, metà del XIV secolo: D. Mouriki, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani*, Athens 1975, pp. 44-50; Patterson Ševčenko, *The life*, p. 160).

<sup>848</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 59; L'identificazione è accolta in: G. Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, p. 132-134; Ead., *Pittura medievale rupestre*, pp. 102-103.

<sup>849</sup>Tra i casi pugliesi che accolgono la tradizione orientale è l'icona agiografica di S. Maria dei Miracoli di Andria, mentre la fedeltà biografica tipica dell'iconografia occidentale si ritrova però in casi come l'icona agiografica di Bisceglie, dove Nicola, già stempiato, ha capelli e barba castani. Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 86-90.

<sup>850</sup> Sarebbero invece inginocchiate a rivolgere la loro devozione verso l'immagine iconica del santo nella nicchia secondo: Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 103.

<sup>851</sup> L'unica altra eccezione di mia conoscenza è l'episodio rappresentato a S. Saba dove il padre ha i capelli castani e un volto giovanile (V.4.12).

inconciliabile con il racconto del miracolo della dote. Le tre figure sulla destra, pertanto non possono essere le tre figlie e infatti non si tratta di donne. Hanno il capo scoperto, dato che mal s'addice alla verginità delle giovani, e i capelli corti a caschetto. Le vesti bianche e i piedi scalzi sono entrambi elementi che riconducono all'iconografia dei supplici e quindi dei tre uomini condannati a morte<sup>852</sup>. Un'ultima considerazione riguarda la posizione della scena che, in alto a sinistra, trova riscontro nell'icona agiografica murale della chiesa degli Amalfitani a Monopoli (cfr. V.5.1), posizione dove finora non è stato rintracciato l'episodio del miracolo della dote alle tre fanciulle.

Nell'insieme la scena appare del tutto inedita nell'ambito delle rappresentazioni del miracolo, tale insomma da giustificare l'errata identificazione. San Nicola non è infatti rappresentato mentre strappa la spada al boia, nel culmine della tensione narrativa; il santo e l'esecutore sembrano invece colti in un dialogo civile. Potremmo definirlo una versione democratica o alternativa del miracolo, dove il boia non è colto di sorpresa ma, forse richiamato dal santo, si volge e si lascia convincere con le parole, lasciando i tre condannati inginocchiati dove sono (o forse permettendogli di scappare, ma questa mi sembrerebbe una lettura troppo fantasiosa). Per questo brano pittorico già descritto come "ingenuo e simile alla miniatura"<sup>853</sup>, è stata recentemente proposta una datazione entro la fine del XIII<sup>854</sup>. Come sottolineato da Giulia Arcidiacono il ciclo pittorico denuncia una continuità con la tradizione greca della Sicilia, sia nelle scelte iconografiche che nell'organizzazione del programma decorativo. A fronte di una datazione alla metà del Duecento per le pitture più antiche ed entro la fine del secolo per questo secondo insieme, che comprende, come detto, l'icona agiografica murale di san Nicola, Giulia Arcidiacono ha collocato la decorazione pittorica della chiesa di S. Margherita non solo cronologicamente, ma anche culturalmente, all'interno del patronato degli Ordini Ospedalieri<sup>855</sup>, ponendolo in relazione alla vicina chiesa di S. Maria Annunziata dei Carmelitani. Convincenti sembrano gli elementi proposti in tal senso: ai Carmelitani di Lentini, attestati al principio del secolo, era legata un'immagine scolpita dell'Annunciazione della Vergine portata da Gerusalemme; la devozione verso questa immagine potrebbe spiegare la presenza all'interno del programma iconografico di ben due Annunciazioni<sup>856</sup>, di cui la più tarda appare in una posizione inconsueta rispetto ai programmi bizantini. Tale considerazione appare di estremo interesse in relazione alla scelta tipologica

---

<sup>852</sup> Si rimanda nuovamente a: Patterson Ševčenko, *The life*, pp.

<sup>853</sup> Messina, *Le chiese rupestri*, p. 59.

<sup>854</sup> Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, p. 139; Ead., *Pittura medievale rupestre*, pp. 103-108.

<sup>855</sup> Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, pp. 106-108.

<sup>856</sup> Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 108.

dell'icona agiografica, che fiorisce, a partire dalla fine del XII secolo, proprio nel clima del Mediterraneo crociato, in luoghi di scambio – e scontro – culturale, dove i latini sembra abbiano dato un contributo cruciale ai nuovi sviluppi artistici<sup>857</sup>. In aggiunta a questa possibile pista, degna di approfondimento, è necessario inoltre rilevare che l'immagine agiografica di Nicola si trova in un ambiente con funzione funeraria<sup>858</sup>, aspetto che trova riscontro nella collocazione dei cicli pittorici dedicati al santo nei territori bizantini<sup>859</sup>, oltre che nel confronto con altre icone agiografiche nicolaiane di produzione pugliese<sup>860</sup>.

---

<sup>857</sup> Patterson Ševečenko, *The "Vita" Icon*, pp. 149-165. Una controprova indiretta è costituito dall'ipotesi formulata sulla committenza dei Carmelitani, che mi sembra potesse in origine essere "un dittico" agiografico la Madonna dei Carmelitani e l'icona di San Nicola *tis Steghis*, oggi entrambi al Museo della Fondazione Makarios III di Nicosia. Ricordiamo che i Carmelitani al principio del Trecento avrebbero dedicato un ciclo pittorico alla vita di Nicola nella loro cattedrale a Famagosta (cfr. IV.2.7.).

<sup>858</sup> In proposito si veda anche sopra.

<sup>859</sup> Patterson Ševečenko, *The life*, pp.160-162.

<sup>860</sup> Cfr. V.4.3, V.5.1.

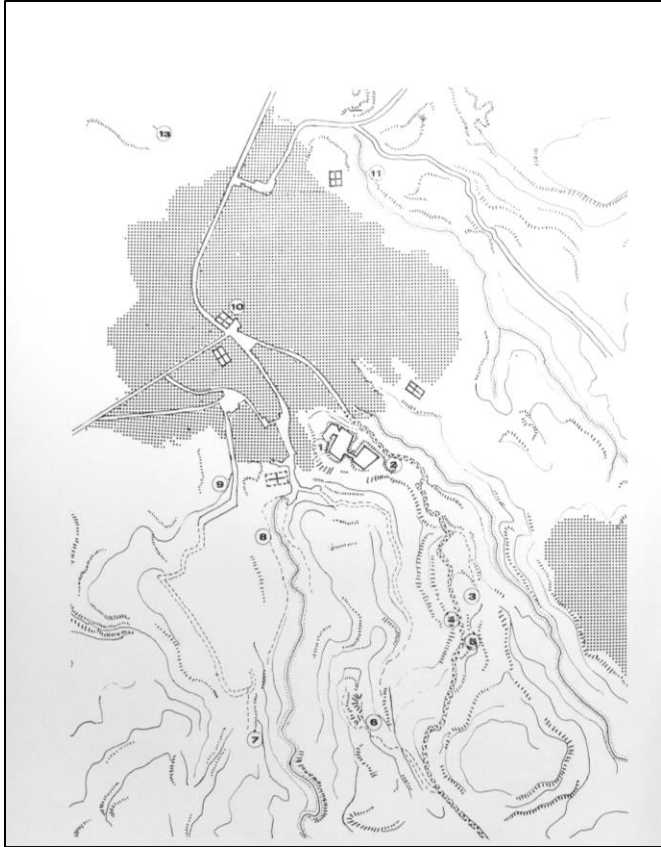


Fig.V.4.7.1 Mappa delle chiese rupestri dell'insediamento di Lentini (Messina 1979).



Fig. V.4.7.2. Lentini, Lama di S. Margherita, ingresso della chiesa di S. Margherita.

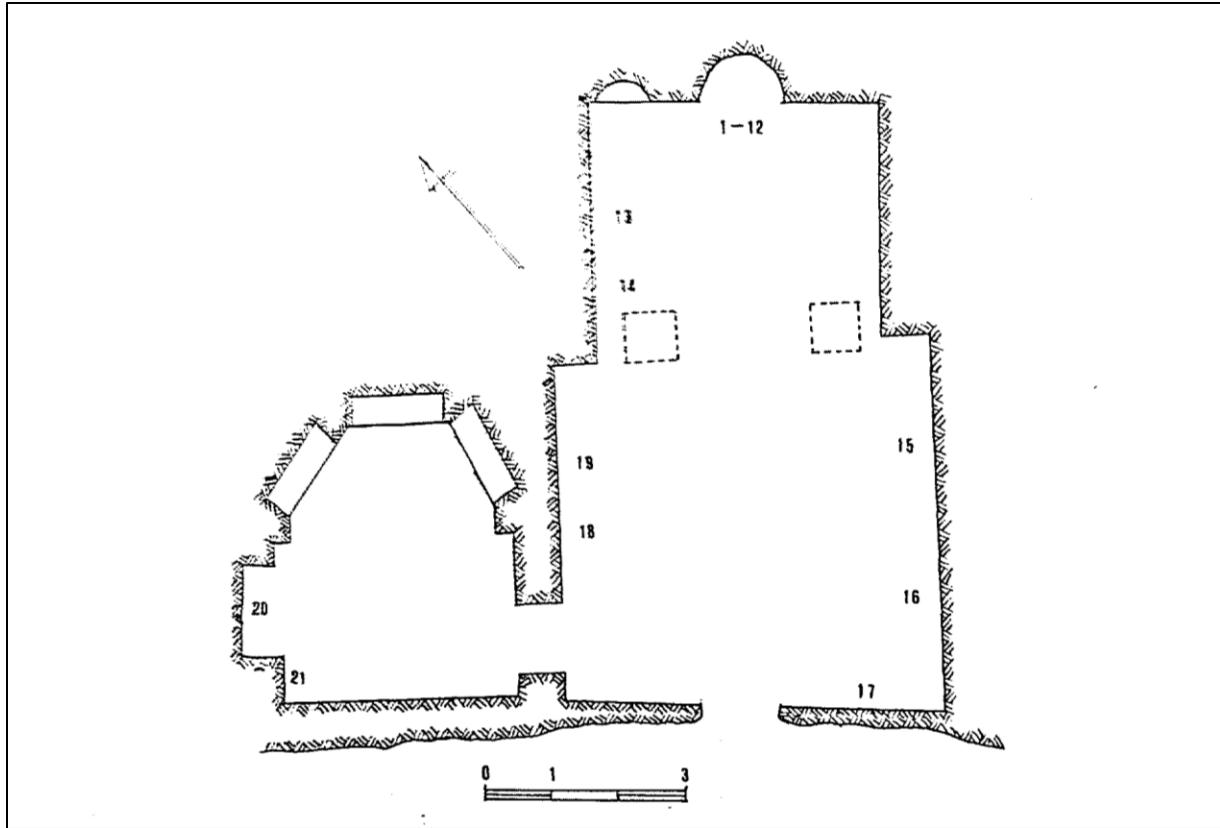


Fig. V.4.7.3. Pianta della chiesa rupestre di S. Margherita di Lentini (Messina 1979).

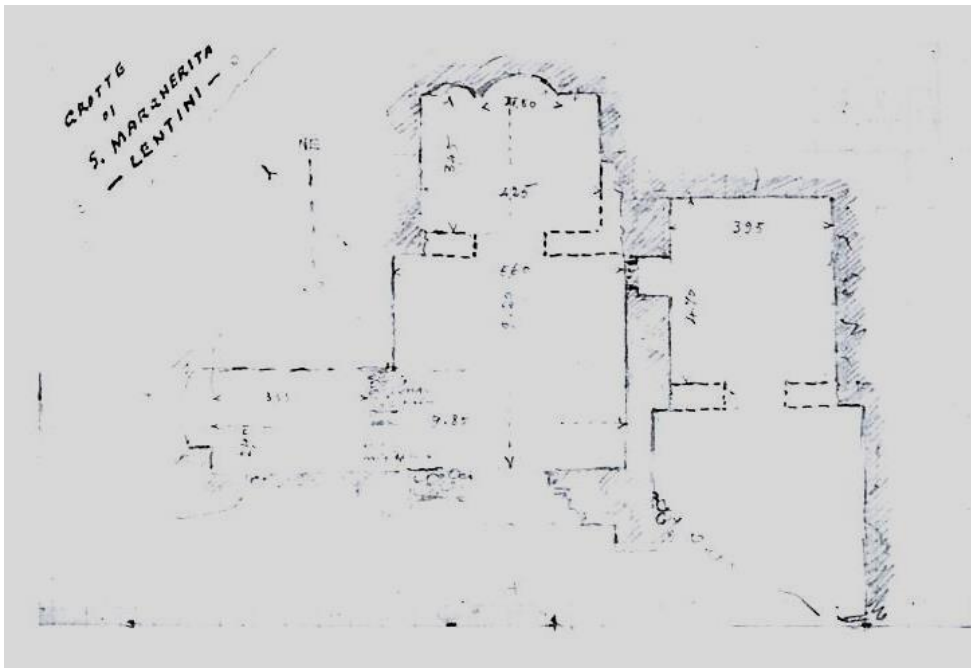


Fig. V.4.7.4. Paolo Orsi, taccuino 148 (Siracusa, Museo Archeologico Regionale) Schizzo planimetrico della chiesa rupestre di S. Margherita di Lentini (Arcidiacono 2020).





Fig.V.4.7.5 Lentini, chiesa rupestre di S. Margherita, parete di fondo (Agnello 1969).



Fig.V.4.7.6. Lentini, chiesa rupestre di S. Margherita, parete sud-ovest, Annunciazione della Vergine (Messina 1979).

Fig. V.4.7.7. Lentini, chiesa rupestre di S. Margherita, parete di fondo (Arcidiacono 2020).





Fig. V.4.7.8. Lentini, chiesa rupestre di S. Margherita, ambiente laterale, parete di fondo, san Nicola in trono affiancato dalle storie della sua vita (Arcidiacono 2019).



Fig. V.4.7.9. Lentini, chiesa rupestre di S. Margherita, ambiente laterale, parete di fondo, miracolo di san Nicola.

#### V.4.8. S. Maria dei Miracoli di Andria (Puglia)

L'odierna chiesa di Santa Maria dei Miracoli (fig.V.4.8.1), a circa tre chilometri a sud dell'abitato di Andria, sorge al di sopra di una cripta rupestre, scavata nella lama detta fino al XVI secolo di S. Margherita, oggi dei Miracoli. La presente lama è solo una delle numerose testimonianze dell'abitato rurale altomedievale di Andria, dove esistono alcuni degli edifici di culto ad esso in origine collegati: all'interno del centro storico il cosiddetto "Largo delle Grotte", la chiesa rupestre di S. Sofia, oggi Madonna dell'Altomare, e ancora la chiesa del Gesù della Misericordia e di S. Croce presso la lama del Lagnone<sup>861</sup>. Nessun documento illumina le vicende medievali della chiesa rupestre di S. Maria dei Miracoli. Giovanni de Franco affermava che fosse appartenuta ai benedettini di S. Lorenzo di Aversa<sup>862</sup>. Della presenza di possedimenti agrari nella zona da parte di S. Lorenzo di Aversa è stato rintracciato riscontro documentario, ma in nessun caso è menzionata una chiesa dedicata a santa Margherita e neppure altri edifici religiosi dipendenti dal monastero. Leone Marsicano riporta il testo di un documento dell'anno 943, firmato dal protospataro Basilio a Salerno, in cui questi richiedeva la restituzione dei beni posseduti dal monastero di Montecassino in Puglia, tra questi "In Andre vineas et olivas, in ager qui dicitur De monachum, curtem"<sup>863</sup>. La vocazione rurale e agricola del luogo è testimoniata da documenti del principio del secolo XI<sup>864</sup>; l'unico monastero noto per l'epoca medievale è quello benedettino

---

<sup>861</sup> F. Dell'Aquila, *Andria rupestre*, in *Rotte murgiane*, a cura di L. Derosa, M. Triggiani, Bari 2006, pp. 50-65, in particolare 52-53. Le prime indagini sull'assetto geologico e culturale dell'ultima testimonianza menzionata si devono a: R.O. Spagnoletti, *I Lagnoni e Santa Croce in Andria. Investigazioni*, Bari 1892; C. De Giorgi, *Cripte bizantine nelle puglie*, in «Rassegna pugliese di Lettere, scienze ed Arti», 9 (1892), pp. 229-231. Per il restauro della cripta: V. Fiore, *Andria, Cripta di Santa Croce*, in *Restauro in Puglia: 1971-1983*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, marzo-ottobre 1982), Fasano di Brindisi 1983, vol.II, a cura di M.G. Di Capua, pp. 42-44; G. Bertelli, *La chiesa in grotta di Santa Croce ad Andria. Riflessioni su alcuni temi iconografici*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*, atti del VIII Convegno sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre 1-dicembre 2019), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 89-107.

<sup>862</sup> Mons. G. de Franco da Catania, *Di S. Maria de' Miracoli libri tre*, Napoli 1606, 1, p. 1.

<sup>863</sup> Leo Ostiensis, *Chronaca monasterii casinensis*, bearbeiten von H. Hoffmann, Hannover 1980, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 34, p. 149. La fonte è stata rintracciata in: E. Merra, *Monografie Andriesi*, Bologna 1906, Vol. II, p. 451. Si veda anche: P. Barbangelo, *Andria nel Medioevo*, Andria 1985, pp. 39-48; De Palma, *Le origini medievali*, p. 82.

<sup>864</sup> Si riportano qui le menzioni della villa di Andria nei documenti editi in F. Trinchera, *Syllabus Graecarum Membranarum ...*, Napoli 1865, pp. 10-12; 14; 24-26; cit. in Barbangelo, *Andria nel Medioevo*, pp. 49-62. Nel diploma del catepano Gregorio Tracaniota dell'anno 6508 (1000 dell'era volgare), 12 febbraio, XIII indizione si legge: "... et in civitate tranensis, et in villam que est de civitate ipsa que cognominatur andre vinee deserte et olivetalie biginti septem et in ipso rivo qui vocatur de ipso monacho. territorie". Ancora nel diploma del catepano e protospataro d'Italia Basilio Mesardonita dell'anno 6502 (1011 dell'era volgare) ottobre, X indizione: "... et territorio et in civitate tranensis in villam que est de ipsa civitate qui cognominatur andre vinee deserte et olivetalie viginti septem et in ipso rivo qui vocatur de ipso monacho territorie". La stessa descrizione si trova anche nel Diploma del catepano Photo Argiro dell'anno 6540 (1032 dell'era

femminile di S. Tommaso, attestato prima del 1191<sup>865</sup>. È solo alla metà del secolo, con l'arrivo dei primi Normanni in Puglia, che anche a Monopoli venne costruito un *castrum* ed essa divenne contea nel 1073<sup>866</sup>. La città era sicuramente sede episcopale alla metà del XII secolo, quando è menzionato il vescovo Leone nei documenti<sup>867</sup>.

Il caso della Madonna dei Miracoli è di estremo interesse per la storia religiosa dell'Italia meridionale durante la Controriforma; la chiesa e il monastero benedettino cassinese che la affianca furono fondati nel 1580 potremmo dire "ex novo", a seguito della miracolosa riscoperta della cripta medievale scavata nella roccia e dell'immagine dipinta della Vergine in essa conservata, dalla cui prodigiosa attività miracolosa il santuario ha preso il nome<sup>868</sup>. A questa rifondazione seguì la necessità di un racconto celebrativo, che si deve a Giovanni de Franco di Catania, *Di Santa Maria De' Miracoli. Libri tre*, edito a Napoli nel 1606<sup>869</sup>. De Franco ci informa sulla denominazione della lama, S. Margherita, che si doveva alla presenza di una chiesa dedicata alla santa, dove in antico erano "diverse persone spirituali, al vivere romito, & solitario"<sup>870</sup>. Questo luogo venne infestato da predoni e abbandonato ma, la memoria di un "antico tesoro" rimase nei secoli<sup>871</sup>. Finalmente nel 1576 un carpentiere, di cui l'autore riporta il nome, Gian Antonio di Turchio, sembra avesse ricevuto ripetutamente in sogno la Vergine che lo incoraggiava a recarsi presso la lama, allora desolata. Dopo alcune resistenze, l'uomo si recò sul luogo e scoprì, ormai nascosta dalla vegetazione, la grotta, e in essa l'immagine della Madonna (fig.V.4.8.2). Questa si dimostrò subito una potente operatrice di miracoli, così il carpentiere

---

volgare), marzo, XV indizione: "... et sub Trane in loco Andre. vinee deserte habentes et olivæ arbores XXVII et ad rialeum quod dicitur de monacho. terre".

<sup>865</sup> C.D. Fonseca, *La lama di Santa Margherita nel contesto della civiltà rupestre*, in *La Madonna d'Andria: studi sul santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione della Basilica*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, L. Renna, Andria 2008, pp. 11-16.

<sup>866</sup> Barbangelo, *Andria nel Medioevo*, pp. 83-110.

<sup>867</sup> Due menzioni rispettivamente per l'anno 1137 e 1144 in *Chronicon rerum memorabilium monasterii s. Stephani ad rivum maris, La cronaca di S. Stefano ad rivum maris*, a cura di P. Saraceni, Lanciano 1877, pp. 5-6; cit. in P.F. Kehr, *Regesta Pontificum Romanorum Italia pontificia*, Vol.9: *Samnium, Apulia, Lucania*, Berolini 1962, p. 307. Sappiamo poi che nel 1179 il vescovo di Andria Riccardo era presente al concilio lateranense: *ibid.*

<sup>868</sup> Sulla vicenda si veda in particolare: L. M. De Palma, *Origini medievali di un santuario mariano. L'invenzione di Santa Maria dei Miracoli di Andria*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 63 (2009), 1, pp. 73-90; cfr. anche Dell'Aquila, *Andria rupestre*, pp. 56-59. Per i confronti del caso con altri monumenti medievali pugliesi si veda anche: L. Derosa, *Immagini "antiche" e culti "moderni": il caso della Madonna dei Miracoli di Andria, in Rotte Murgiane*, pp. 83-93.

<sup>869</sup> G. Di Franco, *Di Santa Maria de' Miracoli di Andria. Libri Tre*, Napoli 1606 (rist. Bari 2009). Le successive versioni della storia hanno come fonte l'opera menzionata di: Serafino Montorio, *Santa Maria de' Miracoli d'Andria*, in *Zodiaco Di Maria*, Napoli 1715, pp. 557-567; Riccardo D'Urso, *Invenzione della Immagine di S. Maria de' Miracoli in Storia della città di Andria*, Napoli, 1842, Libro VII, Cap. III, pp. 135-140.

<sup>870</sup> Di Franco, *Di Santa Maria de' Miracoli*, p. 2.

<sup>871</sup> *Ivi*, cap. III, pp. 23-34.

avrebbe condiviso con il vescovo e gli abitanti di Andria la sua scoperta. Accresciuto il culto, si decise di realizzare un contenitore degno dall'antica e miracolosa immagine mariana e si costruì la chiesa che vediamo oggi, un apparato di scala monumentale su tre livelli sovrapposti, la cui costruzione iniziò in un breve giro di anni dalla scoperta (fig. V.4.8.3)<sup>872</sup>. L'accesso alla chiesa rupestre venne celebrato dall'elevazione di una facciata imponente scandita in tre ordini e con tre fornici alla base (fig. V.4.8.4), il cui impatto era garantito dallo spazio ricavato dallo sbancamento della lama dinanzi ad essa, finalizzato anche al transito della processione dei fedeli<sup>873</sup>. Oltre la facciata, si apre la grotta di forma trapezoidale (figg.V.4.8.5-6). Due sole colonne una per lato e due semicolonne addossate alla parete di fondo, separano la navata centrale dalle due laterali. De Franco descrive l'ambiente al momento della sua scoperta nel 1576. La grotta in origine era costituita da due ambienti, un primo più ampio in fondo al quale si trovava ad ovest "una tribunetta dietro à quello vi era depinta l'Imagine di Santa Margherita Vergine, e Martire co' miracoli à torno [...]", ed un secondo ambiente, da cui si accedeva da nord: "per un varco tramezzo s'entrava in un'altra grotta (benchè alquanto minore)" e ingombra "d'una gran massa di macerie, e di terra (che le stavano davante) stesse quasi in tutto otturata"; e aggiungeva De Franco: "Il che, rendea la grotta più oscura, & orrida". Sul lato est era un altare "fabbricato" e dietro di esso era "incavata (com'oggi si vede) una tribuna alta dal solo in cima da venti due palmi, e larga da diece: nel mezzo della quale, da antica, e dotta mano fù con colori depinta alla greca l'Imagine della Beatissima, e sempre Vergine [...] e Madre di Dio Maria, istendendosi la sopradetta Imagine co' santi piedi infino al solo dell'altare di sopra detto, e quella del sacrosanto suo bambino à proportion nel mezzo la materna effigie"<sup>874</sup>.

Sembra quindi che nei lavori di costruzione del santuario due ambienti vennero uniti per dar luogo all'attuale, con vantaggio, secondo quanto testimoniato da De Franco, della figura mariana<sup>875</sup>. In

---

<sup>872</sup> Sull'evoluzione architettonica del santuario si veda: V. Zito, *Il santuario di Santa Maria dei Miracoli di Andria. Analisi storico-architettonica (XVI-XIX secolo)*, in «Benedictina», 63 (2016), 1, pp. 21-46; per la chiesa inferiore in particolare pp. 24-29. Un'iscrizione all'interno della grotta ricorda l'anno 1577, in cui i lavori di questa chiesa più in basso dovevano essere completati: "parvum in abscondito sacrvm oblivioni relictvm/ memori pietatis virgini piorvm/avxilio magnvm reponitvr et patens/die. i. sabbati. ivnii. anno salvtis m d lxxvii": V. Zito, *Le epigrafi sulla facciata della grotta*, in N. Montepulciano, V. Zito, *Nuove ricerche sul santuario della Madonna*

*d'Andria*, « Rivista diocesana andriese », LIV (2011), 2, pp. 135-140.

<sup>873</sup> Zito, *Il santuario della Madonna*, p. 24.

<sup>874</sup> Di Franco, *Di Santa Maria de' Miracoli*, p. 10.

<sup>875</sup> G. Bertelli, C. Lepore, *La lama di Santa Margherita e la grotta di Santa Maria dei Miracoli*, in *La Madonna d'Andria. Studi sul santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a basilica*, a cura di L. Bertoldi Leonci, L. Renna, Bari 2008, pp. 39-74; L. Cusmano Livrea, *S. Maria dei Miracoli. Andria*, in *Insedimenti benettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980- gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 1981, 2, t. I, pp. 357-371, in particolare p. 359.

realtà la venerata immagine è incastrata nell'attuale cornice in una posizione alquanto scomoda; dall'ingresso della grotta della Vergine non vediamo che le gambe e le ginocchia sulle quali siede il Bambino. La parte superiore del corpo è invece nella parte sommitale della curva dell'abside originaria abside e risulta visibile solo a breve distanza. L'immagine comunque appare disassata verso sinistra. La cornice odierna copre poi la piccola figura di donatrice stante, ai piedi della Vergine, in basso a destra (V.4.8.2.b).

La santa Margherita "con le storie intorno" descritta da Giovanni De Franco è tutt'oggi conservata in fondo alla navata laterale destra della cripta, in una sezione di parete concava (fig. V.4.8.7). La forma del supporto, ovvero il fatto che, pur essendo la sezione di parete rettilinea sui due lati, la faccia è concava, fa pensare che piuttosto che ad una metà di un ampio sottarco, anche questa immagine fosse in un'abside<sup>876</sup>. Pur ammettendo un orientamento sud-est delle due celle originali<sup>877</sup>, la loro posizione reciproca in relazione alla descrizione di De Franco pone qualche dubbio, dato che l'immagine mariana si trova su questo stesso lato e che l'ingresso dalla grotta più grande doveva avvenire da un arco che si apriva sulla destra dell'altare.

L'icona agiografica di santa Margherita si trova in un avanzato stato di deterioramento; la superficie molto scurita rende difficile definire con certezza il numero complessivo delle scene, forse otto, di dimensioni irregolari<sup>878</sup>. In basso a destra in corrispondenza del bordo che circonda l'immagine iconica si vede piuttosto bene parte del nome della santa in bianco "[...] A/RI/TA". Il dato interessa perché le lettere appaiono del tutto sovrapponibili a quelle che appaiono accanto a san Nicola e fanno pensare che le due immagini siano state eseguite nel medesimo momento. Non solo l'immagine è ricordata al principio del Seicento, ma De Franco vi poteva ancora leggere l'iscrizione dei due donatori, Giovanni e sua moglie Gemma: "MEMENTO DOMINE FAMVLI TVI IOANNIS, ET VXORIS EIVS GEMMAE"<sup>879</sup>.

---

<sup>876</sup> Sembrerebbe un caso raro per le icone agiografiche pugliesi, posizionate piuttosto in modo assai vario all'interno degli spazi delle pareti rettilinee delle navate o della controfacciata eppure questa possibilità non solo costituirebbe un dato di estremo interesse nell'ambito della definizione di una funzione liturgica all'interno dello spazio sacro, ma conosce anche l'illustre precedente dell'icona agiografica francescana nella Kalenderhane Camii di Istanbul; cfr. C.L. Striker, *Kalenderhane in Istanbul*, pp. 128-142; Id., *Crusader Paintings in Constantinople*, pp. 117-121.

<sup>877</sup> Derosa, *Immagini "antiche"*, p.86.

<sup>878</sup> Cfr. anche: L. Riccardi, *Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of "Hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 3. Edited by, V. S. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, St. Petersburg 2013, pp. 163-174, in particolare p. 165.

<sup>879</sup> De Franco, *Di Santa Maria de' Miracoli*, p. 9. De Palma attribuisce erroneamente la committenza dell'intera cripta a questi due personaggi, sebbene sia chiaro dalla descrizione che le figure si trovano proprio al di sotto del pannello che ospita la figura della santa.

A circa metà della parete obliqua della navata destra si conservano l'immagine gravemente mutila di una Madonna del Latte o *Galaktotrophousa*<sup>880</sup>, affiancata sulla destra dall'immagine monumentale di san Nicola con sei riquadri narrativi disposti su di un'unica colonna a destra (fig.V.4.8.8). I due brani sono chiaramente frutto della stessa campagna decorativa; condividono infatti non solo lo stesso strato di intonaco, ma anche la fascia decorativa più esterna di colore rosso e la fascia di colore ocra-arancio con perline che incornicia entrambe le immagini.

L'icona agiografica di Nicola misura circa 2 metri in altezza per 1,15 in larghezza, inclusa la cornice (fig.V.4.8.9): le scene occupano ciascuna 29 per 35 centimetri circa, escluse le cornici che le separano<sup>881</sup>. L'immagine del santo si staglia su uno sfondo blu scuro, al cui interno è un riquadro in blu più chiaro di dimensioni minori che esclude parzialmente il nimbo (fig.V.4.8.10). Ai lati della testa del santo è ben conservata l'iscrizione in lettere capitali latine: "SCS" "NICOLAUS". San Nicola veste gli abiti della dignità vescovile orientale e orientali appaiono anche i caratteri del suo ritratto. Il capo è scoperto e sono ancora ben visibili i capelli grigio chiaro con il tipico ricciolo al centro dell'ampia stempiatura. La barba è corta e leggermente rigonfia intorno al mento, anch'essa grigio chiaro. Sebbene gli occhi siano perduti, l'espressione un po' severa del volto si può ancora dedurre dall'ampia sottolineatura delle arcate sopraccigliari, le rughe della fronte, il naso leggermente arcuato e le labbra piccole e quasi contratte. Il santo benedice alla greca e tiene il libro al petto. Appare estremamente longilineo, anche a causa del *phelonion* rosso un po' corto che arriva all'altezza del ginocchio solo sul retro, un accenno di dinamismo è donato alla figura dalla posizione dei piedi, con il destro leggermente diagonale. Lungo la fascia di colore rosso che separa sulla destra l'immagine olosoma di Nicola dalle scene corrono delle iscrizioni in buona parte mutilate a corredo di queste ultime.

In alto si legge distintamente: "PATER PUE[llarum]" e doveva chiaramente continuare più in basso; i primi due riquadri infatti sono entrambi dedicati alla rappresentazione del miracolo della *Dote alle tre fanciulle* (figg.V.4.8.10-11). Nel primo riquadro in alto Nicola, anziano e già in possesso delle vesti episcopali, come consueto nell'iconografia orientale, consegna, al di là di un parapetto architettonico che delimita lo spazio interno della casa, un sacchetto al padre dormiente. Questi è su un giaciglio bianco messo di traverso rispetto alla scena. Nel secondo riquadro sono invece rappresentate tre figure con il capo velato, all'interno di un'arcata triloba, molto simile a quella dell'icona da S. Margherita di Bisceglie<sup>882</sup>. Alla sommità all'interno di ciascun

---

<sup>880</sup> Il grave danno è attribuito da Vincenzo Zito ai lavori per l'installazione di un quadro elettrico: Zito, // *santuario della Madonna*, p. 29.

<sup>881</sup> Si veda anche: Riccardi, *Out of Necessity*, p. 165.

<sup>882</sup> Cfr. Cat. V.3.4., fig. V.3.4.8.



arco è un fiore bianco e le tre ragazze sono rappresentate su uno sfondo rosso. Mentre la prima è rivolta frontalmente verso lo spettatore, le due che seguono si rivolgono a lei rispettivamente volgendo il capo e con un gesto delle braccia.

Il riquadro che segue più in basso è particolarmente frammentario (fig.V.4.8.12). Nell'angolo in alto a sinistra si conserva ancora il volto nimbato di san Nicola, tanto alto da sfiorare il bordo, rivolto verso destra. Quanto è possibile indicare dell'iconografia è l'ambientazione marina che si può dedurre dai frammenti di pittura nella parte più bassa del riquadro: qui si percepisce uno sfondo blu su cui si staglia il profilo curvilineo rosso di un oggetto, con ogni probabilità una nave. Dell'iscrizione in corrispondenza di questa scena si leggono solo alcune lettere, parte del nome del santo ("(N)ICO[...]"), per cui non è possibile trarne ulteriori informazioni.

Ancora più in basso, il quarto riquadro ospita una scena con diverse figure, leggibili con molta difficoltà (fig.V.4.8.13). Sullo sfondo, ai lati si notano due edifici quadrangolari, sulla sinistra sono le teste di tre personaggi, rivolti verso sinistra con il capo leggermente abbassato. Questi tre personaggi sono alle spalle di san Nicola; al centro si intravede infatti il suo nimbo giallo e a lui pure sembra appartenere la mano e il braccio in gesto di *adlocutio*. Non è chiaro a chi Nicola si stia rivolgendo, si intravede il profilo di una figura vestita di marrone scuro; ai piedi del santo, in basso è ben visibile una figuretta, vestita di bianco, le cui dimensioni mi lasciano pensare si tratti di un bambino piuttosto che di una figura inginocchiata. Quest'ultimo elemento è l'unico da cui è possibile forse trarre un indizio a favore della rappresentazione del miracolo del fanciullo Basilio/Adeodato, forse del suo primo episodio in cui Nicola lo sottrae all'emiro per riportarlo a casa. Sfortunatamente, nessuna lettera dell'iscrizione nella cornice si è conservata.

Il riquadro che segue più in basso, il quinto, è anch'esso mal conservato; eppure le tracce di pittura non lasciano dubbi sull'identificazione della scena (fig.V.4.8.9, 14). Su di uno sfondo paesaggistico oggi appena percepibile, una figura vestita di bianco è rappresentata, quasi al centro, in una posa dinamica, una gamba tesa verso destra e il braccio destro sollevato in alto, l'altro braccio piegato verso il basso mentre sostiene o afferra qualcosa; è il boia cui Nicola sta strappando la spada. La veste rossa del santo infatti è ancora abbastanza visibile sulla sinistra e sulla destra dovevano trovarsi i tre concittadini innocenti del miracolo, il primo già afferrato dall'esecutore. I due condannati sulla destra dovevano forse essere almeno parzialmente nudi, secondo quanto è possibile dedurre dalla fotografia scattata dopo i restauri dalla Soprintendenza<sup>883</sup>.

---

<sup>883</sup> Sulla questione della nudità dei condannati si veda: Patterson Ševčenko, *The life*, p.107.

L'ultimo riquadro, oggi praticamente illeggibile, sembra ospitasse una scena di ringraziamento (fig. V.4.8.15); Nicola è sull'estrema destra della scena, in posa frontale e iconica, al centro un personaggio inginocchiato e un altro alle sue spalle in piedi. Non escluderei che in origine fossero qui rappresentate tre le figure, ovvero i tre generali giunti a ringraziare Nicola per il loro salvataggio. Il miracolo della *Praxis de Stratelatis* sarebbe quindi qui ridotto ai due estremi cronologici: l'inizio e la fine, senza gli episodi centrali dei tre generali in prigione e delle due apparizioni in sogno a Costantino e ad Ablavio.

Nonostante lo stato conservativo, per la datazione delle due icone agiografiche ci sono sufficienti elementi a favore dell'indicazione cronologica finora proposta dalla critica verso il XIII secolo, ma forse suggerirei, non oltre la metà. A supporto di questa cronologia è anche quanto visibile della Madonna allattante, in particolare la figura di Cristo – il panneggio, ricco di sottili pieghe sinuose e la fisionomia stessa del Bambino, il volto rotondo e la testa leggermente schiacciata in alto, il naso corto e dritto, la piccola bocca carnosa –, che mi sembra trovino confronto nella celebre icona della Vergine Odighitria nella cattedrale della città, del primo quarto o della prima metà del XIII secolo<sup>884</sup>.

---

<sup>884</sup> Si vedano i contributi di Valentino Pace che attribuisce l'eccezionale opera ad un pittore cipriota: V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia*, pp. 353-360; Id., *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia Meridionale duecentesca*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXV congresso di Storia dell'Arte (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 181-191; Id., *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in *XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1985, pp. 259-265; Id., *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia Arte Restauro e Tutela Archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera/Spoleto 1996, pp. 157-165.



Fig. V.4.8.1. Andria, S. Maria dei Miracoli, facciata.



Fig. V.4.8.2.a-b. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), l'icona della Vergine con Bambino.

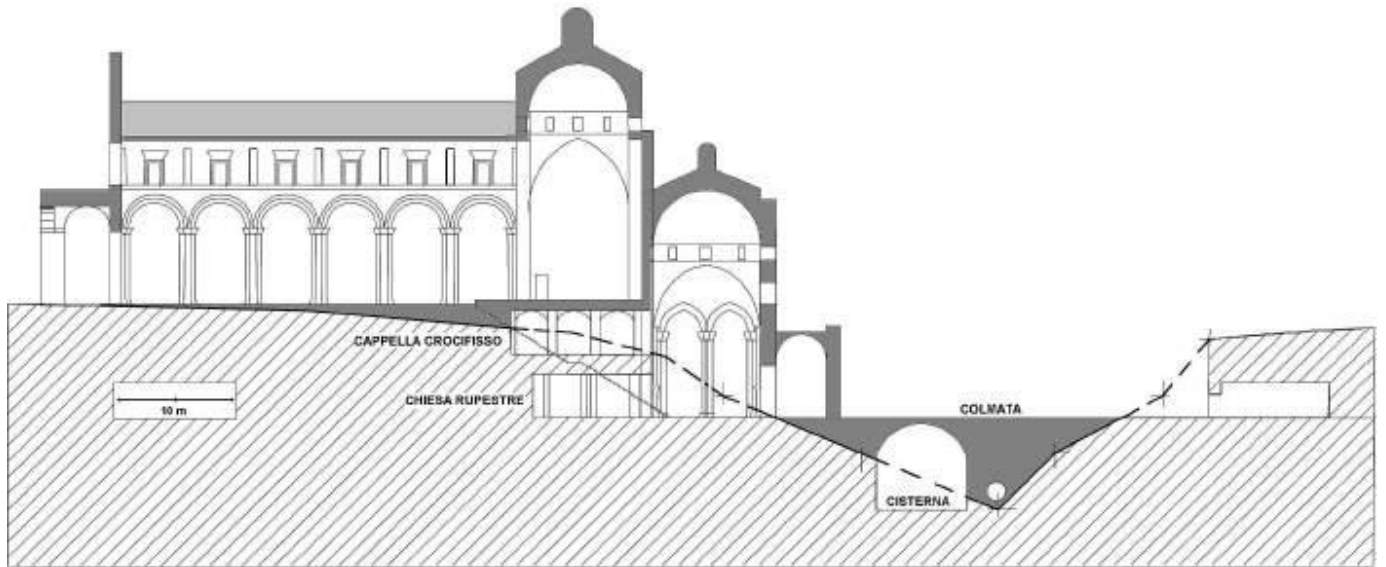


Fig. V.4.8.3. Schema ricostruttivo del santuario di S. Maria dei Miracoli di Andria, visto da nord (Zito 2016).

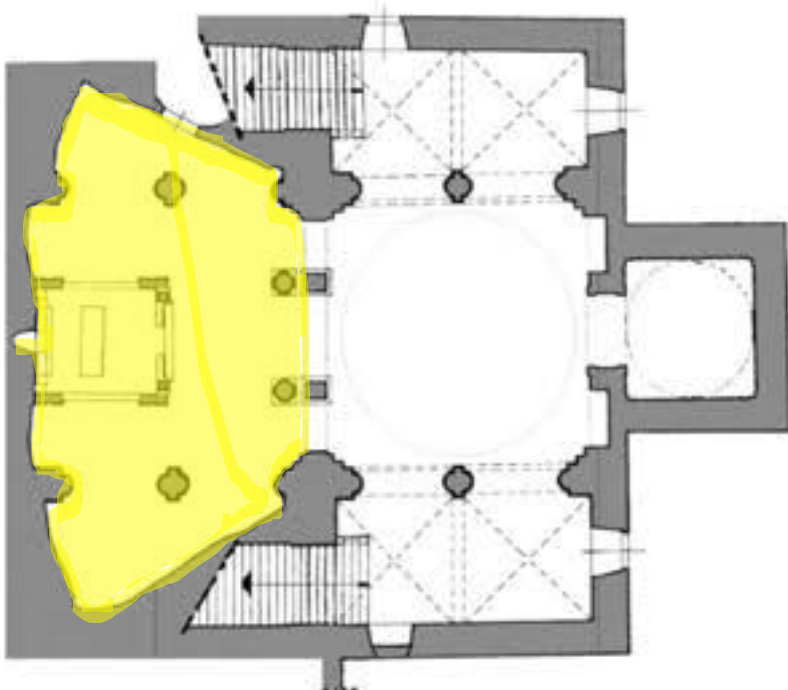


Fig. V.4.8.4. Andria, S. Maria dei Miracoli, facciata della cripta.



Fig. V.4.8.5. Andria, S. Maria dei Miracoli, ingresso alla cripta.

Fig. V.4.8.6. Pianta della chiesa inferiore di S. Maria dei Miracoli (Cusumano Livrea 1981), in giallo la chiesa rupestre.



V.4.8.7. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), santa Margherita e storie della sua vita.



Fig. V.4.8.8. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, Madonna Galatkatrophousa e san Nicola con storie della vita (Bari, Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici della provincia di Bari, Archivio Fotografico, 321054/D).



Fig. V.4.8.9. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola (Bari, SBAP della provincia di Bari, Archivio Fotografico, 321051/D).



Fig. V.4.8.10. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare.



Fig. V.4.8.11. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare: dote alle tre fanciulle (Bari, SBAP della provincia di Bari, Archivio Fotografico, 91434/D (1987), particolare).





Fig. V.4.8.12. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare: miracolo di mare.



Fig. V.4.8.13. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare: salvataggio di Basilio/Adeodato (?).



Fig.V.4.8.14. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare: san Nicola salva i tre concittadini innocenti.



Fig.V.4.8.15. Andria, S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata destra, icona agiografica murale di san Nicola, particolare: scena di ringraziamento (?).

#### V.4.9. La statua di san Nicola da San Vittore del Lazio (Lazio)

La statua lignea di san Nicola con il fanciullo Adeodato proveniente da San Vittore nel Lazio, oggi conservata presso il Museo dell'Abbazia di Montecassino (fig.V.4.9.1), è stata inclusa tra gli oggetti di studio non solo per la sua rarità in relazione alla tecnica, ma soprattutto a testimonianza del successo della tipologia del "ritratto allargato" del santo con il fanciullo salvato dai Saraceni che si diffonde in Italia centro-meridionale e soprattutto in Campania, tra la fine del Duecento e tutto il Trecento<sup>885</sup>. Scarsamente indagata, la sua esecuzione è stata circoscritta tra XIII e XIV secolo, a partire dalla sua apparizione pubblica negli studi in occasione della mostra del 1961 *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX*, curata da Corrado Maltese. L'opera venne restaurata ad opera di Eugenio Mancinelli e Carlo Matteucci in quell'occasione (fig.V.4.9.2)<sup>886</sup>.

Il gruppo scultoreo misura 136 centimetri in altezza e presenta tracce di policromia di epoca successiva in corrispondenza dei volti e delle vesti del santo e del fanciullo (figg. V.4.9.3a-b). È molto deteriorato sul lato posteriore che si presenta pieno, non cavo come di consueto, ma non lavorato probabilmente in ragione della sua collocazione originaria, che non prevedeva una visione circolare della statua, piuttosto che per una modifica della seduta<sup>887</sup>. San Nicola non è infatti stante, ma ieraticamente seduto su un trono semicircolare senza schienale, oggi assicurato su un supporto moderno. Veste una dalmatica, che presenta tracce di colore azzurro, sopra una tunica rossa, da cui spunta l'amitto bianco, ben visibile in corrispondenza del braccio destro benedicente e in basso in corrispondenza delle ginocchia. Al di sopra della dalmatica è un pallio di colore bianco sul quale al posto delle croci sono dei fori circolari, forse intesi per alloggiare inserti di altro materiale prezioso, paste vitree o pietre. Sul capo il santo indossa una mitria monocuspidata, la cui parte posteriore è più corta di quella anteriore. Il volto austero è incorniciato da una corta barba e da capelli appena ondulati, oggi di colore castano. Il santo, pur nell'aspetto ieratico, è mosso nell'espressione: le labbra sono schiuse quasi nell'atto di parlare, due rughe circondano la bocca. Non si tratta chiaramente dell'unico elemento di valenza narrativa; le

---

<sup>885</sup> Cfr. anche la discussione in V.3.6, con l'aggiunta, per quanto riguarda il territorio del basso Lazio, della rappresentazione tardo trecentesca della chiesa di S. Giovanni Evangelista di Alvito (cfr. M. Gargiulo, *Gli affreschi*, in F. Simonelli, M. Gargiulo, *Alvito. Chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp. 17-20, con tavola) e della Campania settentrionale della cripta della cattedrale di Montemarano (AV) (cfr. Gandolfo, Muollo, *Arte medievale*, p. 271, fig. n. 337)

<sup>886</sup> *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX: Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Frosinone, Palazzo della Provincia 1961), a cura di C. Maltese, Frosinone 1961, pp. 24-25, nr. 15.

<sup>887</sup> Si tratta di un aspetto comune a diversi gruppi lignei di ambito campano-laziale; cito ad esempio le Madonne di Vico, di Acuto e della Volturella: cfr. I. Toesca, *La Madonna di S. Maria della Valle a Subiaco*, in «Bollettino d'Arte», 49 (1964), pp. 218-223, in particolare figg. 6-8. Questa ipotesi sembra preferibile all'ipotesi di una diversa conformazione originaria del trono.

ginocchia del santo appaiono leggermente divaricate verso l'esterno per accogliere la figura di Basilio/Adeodato. Il fanciullo salvato dalla prigionia è rappresentato in una posa contorta e dinamica. Le gambe sono piegate verso destra, i piedi a malapena poggiano a terra (o meglio sul traboccante pannello della dalmatica del santo) il busto è inclinato all'indietro e le braccia sono piegate, mentre le mani sostengono rispettivamente la brocca e la coppa, che in questo caso appare piuttosto una ciotola. Il fanciullo indossa una corta veste tutta mossa in numerose pieghe e una tovaglia bianca gli scende sulla spalla. Basilio/Adeodato non è tratto in salvo attraverso la dolorosa presa dei capelli, ma è tirato per la sommità di un cappuccio, forse una cuffia (fig. V.4.9.4), invenzione inedita nel panorama della pittura italiana e senza confronto nelle fonti.

Corrado Maltese, pur riconoscendo san Nicola fraintendeva il soggetto, facendo riferimento ad un fanciullo salvato da un annegamento<sup>888</sup>. Sotto il profilo stilistico allo studioso si deve anche l'unico tentativo di inquadramento dell'opera, altrimenti di fatto ignorata dagli studi. A confronto con la Madonna di Costantinopoli di Alatri e con la Madonna di Vico nel Lazio, entrambe oggi collocate entro la prima metà del XIII secolo, era riconosciuto al gruppo un accento "goticeggiante", che suggeriva allo studioso una datazione forse già nel XIV secolo<sup>889</sup>. L'opera si inserisce in un ristretto gruppo di sculture medievali che rappresentano figure di santi tra basso Lazio e Campania<sup>890</sup>, ma appare senza confronto proprio per l'inserimento della figura del fanciullo che non solo configura l'opera come gruppo, con valenza "semi-narrativa", ma compositivamente ne rende quasi più pertinente il confronto con le immagini mariane. L'impostazione della figura del santo appare rigida ed essenziale e solo la testa, la mano e il ginocchio destro si impongono in un "tutto pieno", mentre il corpo risulta quasi prosciugato in un unico volume leggermente schiacciato. Questa ieratica essenzialità fa emergere il contrasto con il movimento dato alla figura del fanciullo, accentuato dal ricadere della veste e della tovaglia con

---

<sup>888</sup> *Arte nel Frusinate*, p. 25.

<sup>889</sup> Maltese suggeriva un confronto con le Madonne di Alatri e Vico nel Lazio, esposte nella stessa occasione, rispettivamente proposte con una datazione nella seconda metà del XII secolo e in un più generico XIII secolo: ivi, pp. 22-23, n. 11-12; pp. 24-25. Sulle due celebri opere si vedano con bibliografia: A. Ludovisi, *Madonne lignee laziali del Duecento: il caso della Vergine di Subiaco*, in *L'arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di studi (Pergola, 9-12 maggio 2002) a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 159-168; G. Curzi, *Origine e diffusione delle Madonne in Maestà in Italia centro-meridionale. Il caso di Alatri tra Lazio e Campania*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Napoli, 4-5 novembre 2011), a cura di P. Leone de Castris, pp. 24-33.

<sup>890</sup> Si veda A. Acconci, *Per un repertorio della scultura lignea. Appunti sui materiali del basso Lazio*, in «Nel Lazio. Guida al Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico», 3 (2012), pp. 11-34, in particolare pp. 18-21; cfr. anche A. Braca, *La scultura lignea medievale nel Salernitano: presenze e problemi (secc. XII-XIII)*, in *L'arte del legno in Italia esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 201-216, in particolare pp. 201-207.

pieghe a cannelle che terminano rispettivamente a ventaglio in corrispondenza del piede sinistro e con pieghe ad omega. Questo tipo di pieghe è ampiamente accolto nella scultura lignea, con numerosi confronti tra XII e XIII secolo, e sembrerebbe attardato ad una cronologia più bassa. Analogamente, anche la stereometria della testa del ragazzo, e in particolare la rigidità del volume del cappuccio che san Nicola afferra, ritengo possa ricordare alcuni *maphoria* delle Madonne abruzzesi e campane del XIII secolo<sup>891</sup>. Con la celebre Madonna di Costantinopoli di Alatri trovano poi confronto i nasi delle due figure, che terminano con narici perfettamente perpendicolari al labbro superiore. In ragione di questi indizi stilistici sarei propensa a proporre per il gruppo scultoreo una cronologia con termine massimo tra la seconda metà e non oltre la fine del Duecento. Nell'opera convive, sia sotto un profilo stilistico che iconografico, la natura di confine del luogo di provenienza, San Vittore del Lazio, che sorge quasi al limite amministrativo attuale tra Lazio e Campania.

Non lontano da San Vittore, a Casalvieri, si conserva dopo il recente restauro a cura di Lorenzo Riccardi, un'altra statua lignea di san Nicola in trono datata dalla critica intorno al XII secolo ma la cui cronologia si deve con ogni probabilità abbassare al principio del XIV secolo. Il santo con tiara e piviale benedice con la destra mentre la mano e l'avambraccio sinistro sono perduti (fig. V.4.9.5). La posizione del braccio perfettamente perpendicolare al corpo lascia immaginare con difficoltà l'angolo con il quale il santo avrebbe dovuto reggere il pastorale mentre assomiglia da vicino alla posa del san Nicola del Museo dell'Abbazia di Montecassino. In corrispondenza dello spazio tra le gambe in basso non si conserva traccia della preparazione alla pittura di colla e tessuto e anzi sembra che, a confronto con la lavorazione delle pieghe delle vesti ai lati, questa area fosse lasciata volutamente grezza. Questi elementi uniti alla vicinanza del contesto geografico fanno ritenere necessaria una futura indagine sulla possibilità che anche nel caso di Casalvieri la statua fosse in origine un gruppo scultoreo con san Nicola e il fanciullo sottratto alla prigionia saracena.

### **La chiesa di S. Nicola a San Vittore del Lazio**

San Vittore del Lazio, centro di origini romane, è menzionato per la prima volta, in un privilegio dell'anno 1057, tra i castelli dipendenti dall'abbazia di Montecassino<sup>892</sup>. L'elemento di grande

---

<sup>891</sup> Ringrazio la cara amica e collega dott.ssa Gaia Pedriglieri per aver condiviso alcune impressioni sull'opera che mi hanno aiutato a circoscrivere la datazione.

<sup>892</sup> A. Gattola, *Ad historiam Abbatiae Casinensis accessiones*, Venezia 1734, p. 157; *I registi dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino*, a cura di T. Leccisotti, vol. 1, Roma 1964 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 54), p. 8. I documenti successivi, soprattutto nel corso del XIII secolo, mostrano un interesse continuativo da parte dell'Abbazia di Montecassino verso San Vittore: A. Pantoni, *San Vittore del Lazio: ricerche storiche*

interesse è costituito dalla genesi che in questo documento si attribuisce ai beni sotto la giurisdizione dell'abbazia: il documento infatti ci informa che un tempo le località elencate erano state sede di monasteri, poi caduti in rovina a seguito delle invasioni saracene, che sarebbero stati trasformati in luoghi fortificati<sup>893</sup>. A San Vittore è attestata la presenza di una *enclave* greca durante l'Altomedioevo, con sede fuori dalle mura cittadine, erette nell'XI secolo, e con due chiese al servizio della comunità S. Basilio, perduta, e S. Nicola<sup>894</sup>. Entrambe le chiese sono menzionate, insieme S. Maria e al S. Salvatore poi S. Croce, nel *Registrum censuum* del 1371, in merito a quanto dovuto dalle chiese della città al Camerariato di Montecassino<sup>895</sup>. Estremamente prezioso è l'inventario compilato da don Giovan Battista Zanardi dei beni posseduti dalle chiese della città, redatto nel 1696. Dell'aspetto della chiesa di S. Nicola il prelado menziona un atrio un tempo esistente e perduto. Dell'interno sono invece ricordati i tre altari, di cui il centrale nell'abside maggiore ospitava in una nicchia la statua di san Nicola di Bari: "sopra al detto altare vi è la statua di s. Nicola di Bari dentro una nicchia di legno dipinto con cornici indorate, e colle effigie, e pitture della Vergine SS.ma, di s. Basilio, di s. Donato, di s. Giovanni e di s. Lucia"<sup>896</sup>. Dalla descrizione, Lorenzo Riccardi ha ipotizzato che la statua fosse stata inserita in epoca posteriore all'interno di una pala "mista", con tavole che la affiancavano sui i due lati<sup>897</sup>. Si noti, del resto, l'asimmetria compositiva dell'insieme come descritto dal Zanardi, che farebbe escludere si trattasse di una composizione pensata come tale fin dall'origine e, aggiungiamo, si tratterebbe di un caso eccezionale a questa altezza cronologica.

---

*e artistiche*, a cura di F. Avagliano, Montecassino 2002, pp. 14-16. L'opera di Angelo Pantoni è la raccolta degli articoli editi tra il 1972 e il 1974 sul *Bollettino diocesano di Monteassino*: ivi, p. 7.

<sup>893</sup> "olim fuerunt monasteria, sed a Sarracinis destructa, postmodum, ad tuitionem patriae necessario facta castella": *I regesti dell'Archivio dell'Abbazia*, p. 8.

<sup>894</sup> Pantoni, *San Vittore*, pp. 15, 23, 49.

<sup>895</sup> *Rationes Decimarum Italiae. Campania*, Città del Vaticano 1942 (Studi e testi, 92), p. 49; cit. in Pantoni, *San Vittore*, p. 19. Le numerose informazioni collezionate dai *Registri Visitationum* da Angelo Pantoni ci permettono di ripercorrere la storia della chiesa in epoca moderna; le prerogative parrocchiali possedute dalle quattro chiese menzionate vennero accorpate nel corso del Cinquecento nella chiesa di S. Maria, divenuta nel frattempo S. Maria della Rosa. I registri citati dall'autore sono conservati presso l'Archivio di Montecassino. Nella visita pastorale del 1595 le altre, compresa S. Nicola, sono definite "abbazie": ivi, pp. 26-41.

<sup>896</sup> *Inventaria Ecclesiarum*, t. III: *S. Victoris et S. Heliae*, fol. 44v (Abbazia di Montecassino, Archivio) cit. e trascritta in Pantoni, *San Vittore*, p. 49, p. 163. L'autore sottolinea che nessuna notizia si dava delle campagne pittoriche medievali all'interno della chiesa, forse perché le pareti erano già state imbiancate. Sulla provenienza della statua si veda anche: L. Riccardi, *Circondata di rispetto e protezione: per una storia della tutela della scultura lignea medievale nel Frusinate*, in *Tra Chiesa e Regno: nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2021, II, pp. 409-454.

<sup>897</sup> Riccardi, *Circondata di rispetto e protezione*, pp. 409-454.

La chiesa di S. Nicola è costituita da un nucleo originario, più antico, un'unica aula terminante in un'abside, cui venne addossata in epoca successiva una pseudo-navata sul lato destro, che si collega alla prima con tre ampie arcate su pilastri in muratura. L'ambiente sul lato destro appare piuttosto ampio e si ferma in corrispondenza del campanile<sup>898</sup>. Esisteva un ulteriore ambiente in forma di navata sul lato sinistro, collegato da una sola porta alla più antica navata centrale<sup>899</sup>. Il primo nucleo dell'edificio non può essere posteriore al XII secolo, epoca alla quale sono state attribuite le pitture più antiche, che oggi sopravvivono in frammenti nelle sezioni laterali della conca e del semicilindro dell'abside centrale e in una sezione della parete destra della navata centrale<sup>900</sup>. Lo stato conservativo della decorazione pittorica ha subito ingenti danni a seguito del bombardamento della chiesa durante la Seconda Guerra mondiale. Nell'abside doveva con ogni probabilità trovarsi una Maestà affiancata da angeli e, nel registro inferiore una teoria di apostoli al di sopra di un velario figurato (fig. V.4.9.6). Alla stessa fase, come osservabile dalle fotografie d'epoca, vanno ascritti un san Michele Arcangelo, una *Virgo Lactans* e una scena narrativa sulla parete destra della navata centrale (fig. V.4.9.7)<sup>901</sup>. Dopo l'ampliamento dell'edificio nel XIII secolo<sup>902</sup>, la chiesa ricevette una nuova veste decorativa. Al XIV secolo risale una campagna decorativa grossomodo unitaria, che comprende un Giudizio Universale sulla parete destra della navata centrale e si estende all'intera navata destra, che ospita un'ampia parete agiografica di santa Margherita, con le storie della santa unite alle Opere di misericordia.

Nella navata centrale sono invece una sequenza interventi, il cui andamento disorganico farebbe pensare ad una serie di pannelli votivi<sup>903</sup>. Tra questi, sulla parete sinistra è una composizione più ampia, su due registri, attribuibile alla stessa fase decorativa in ragione della continuità del bordo delle due scene. Nel registro inferiore si trovano san Pietro e san Nicola. Pietro sulla sinistra

---

<sup>898</sup> A. Pantoni, *Le pitture di S. Nicola a S. Vittore del Lazio presso Montecassino*, in «Bollettino d'Arte», 53 (1968), II, pp. 132-135; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, Milano 1992 (Italia romanica, 13), p. 461; F. Simonelli, M. Gargiulo, *San Vittore del Lazio. Chiesa di San Nicola*, in *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino 2000, pp. 191-211, in particolare p. 191. Sfortunatamente non esiste una pianta edita dell'edificio.

<sup>899</sup> Pantoni, *Le pitture di S. Nicola*, p. 191.

<sup>900</sup> Già: L. Lefort, *Peintures inédites de l'Eglise Saint-Nicolas, à Saint-Victor près de S. Germano-Cassino (Italie)*, in «Revue Archéologiques», 38 (1879), pp. 293-299, in particolare pp. 293-294; dopo i danni del dopoguerra e i restauri della chiesa del 1992: Parlato, Romano, *Roma e il Lazio*, p. 161; Simonelli, Gargiulo, *San Vittore del Lazio*, pp. 191-192.

<sup>901</sup> Le pitture descritte ed editate da Angelo Pantoni non erano più visibili a Serena Romano e Enrico Parlato. Pantoni vedeva una Ultima cena. La fotografia mostra un personaggio nimbato inquadrato da un arco e seduto su di un trono sopraelevato, verso cui si avvicinano dei personaggi da destra. Dalla foto più antica la testa sembrerebbe velata, cosicché dovremmo ipotizzare un episodio mariano attinente, forse un'Adorazione dei Magi. Una scena del martirio di San Lorenzo è individuata e attribuita al XII secolo in: Parlato, Romano, *Roma e il Lazio*, p. 461.

<sup>902</sup> Gargiulo, *San Vittore del Lazio*, pp. 191-193.

<sup>903</sup> Gargiulo, *San Vittore del Lazio*, pp. 192-193.

sostiene il libro aperto con le parole “EGO SUM PASTOR OVIUM PRINCEPS APOSTOLORUM ET IDEO TRA(ditae)”, mentre Nicola, il cui viso è ormai sbiadito, veste pallio e mitria biforcuta occidentali e un pastorale. L'altra mano è occupata ad afferrare per la sommità dei capelli il fanciullo con la coppa, la cui figura appare alquanto sbiadita ma è stata recuperata dai restauri (figg. V.4.9.8-9).

Più in alto di queste due figure si trova un riquadro oggi difficilmente leggibile, proprio perché la parte alta della parete è stata interessata dai danni dopo il crollo della copertura a seguito dei bombardamenti. Al centro si distingue chiaramente la figura di Cristo in Maestà affiancato sulla destra da un santo, identificabile per quanto ancora leggibile del cartiglio, con san Giovanni Battista e una terza figura a sinistra<sup>904</sup>.

Sebbene i resti siano limitati non sembra possibile concordare con la datazione recentemente proposta al XIV secolo, in accordo con le restanti campagne decorative; neppure la prima datazione proposta da Louis Lefort e da Angelo Pantoni al XII secolo sembra adeguata. L'andamento semplificato dei volumi delle figure, i panneggi grafici, insieme ai motivi decorativi ancora visibili (il bordo con motivo gradonato, i girali vegetali su fondo rosso), spingerebbero ad indicare una cronologia entro il XIII secolo<sup>905</sup>. A questo stesso momento va pure attribuita la figura stante sulla sinistra il cui panneggio appare sovrapponibile a quello del san Pietro (fig.V.4.9.10), forse anch'essa parte di un altro pannello più ampio in origine, le cui figure si disponevano dove ora si sovrappone uno strato di intonaco posteriore.

Sebbene l'osservazione della chiesa nel suo stato non getti luce sulla posizione originaria della statua di san Nicola nel corso del Medioevo, interessa qui sottolineare la duplicazione del ritratto allargato di san Nicola anche sotto forma di pittura murale. Nei casi già discussi che presentano questa iconografia il santo vescovo è privo del movimento della narrazione, ieraticamente iconico, e, per poter includere l'immagine del fanciullo, perde il consueto attributo del volume dei Vangeli.

---

<sup>904</sup> L'affresco oggi non risulta leggibile e sfortunatamente la documentazione fotografica non include una fotografia di fronte di questa sezione superiore. Forse si può comunque ipotizzare che ci fosse la Vergine ad occupare questo posto, configurando così il pannello come una *Deesis*.

Un'altra figura a metà altezza tra i due pannelli descritti e alla loro sinistra, deve ugualmente considerarsi contemporanea perché i panneggi sono del tutto simili a quelli della figura di san Pietro. La figura rivolta di tre quarti doveva essere pertinente ad un pannello più ampio, perduto a causa del sovrapporsi di un altro strato di intonaco.

<sup>905</sup> Qualche vicinanza della figura di san Pietro per i grandi occhi sbarrati, la fisionomia in generale, l'uso della linea mi sembra si possa trovare con la figura del Battista nel secondo strato di pitture della grotta di S. Michele di Avella (AV), della seconda metà del XIII secolo, dove pure si vede un bordino con motivo a gradini: cfr. R. Sica, *Pitture medievali II*, in *Il Medioevo*, a cura di E. Cuzzo, Pratola Serra (AV) 1996 (Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia, 2), pp. 465-480, in particolare p. 467; fig. 1.



A questo proposito si potrebbe pensare che, più delle parole, sia l'azione pastorale declinata nella prassi ad espresse con le immagini quale prerogativa primaria del vescovo. Nell'affresco, l'immagine del ragazzo mette in comunicazione i due santi Pietro e Nicola; egli si trova infatti al centro del riquadro eludendo quasi la divisione creata dal bordo bianco dello sfondo che inquadra le due figure dei santi. Non sarà forse neppure un caso che qui san Pietro sia presentato dal libro che ostenta come "pastor ovium"; il principe degli apostoli e il vescovo sono accostati, a dire il vero in forma piuttosto inedita, a comunicare un messaggio unitario di dedizione pastorale. La presenza dell'affresco apre poi il quesito sulla possibilità che ci fosse un rapporto di reciprocità tra le due rappresentazioni del santo con il fanciullo all'interno della chiesa, considerando la loro vicinanza cronologica: ci si chiede che tipo di rapporto fosse, se di filiazione, o di riferimento ad un medesimo modello comune.



Fig. V.4.9.1. Montecassino, Museo dell'Abbazia, Statua di san Nicola e il fanciullo Adeodato da San Vittore del Lazio.



Fig. V.4.9.2. San Nicola di Mira, S. Vittore del Lazio. Foto storica della mostra Arte nel Frusinate (1961).

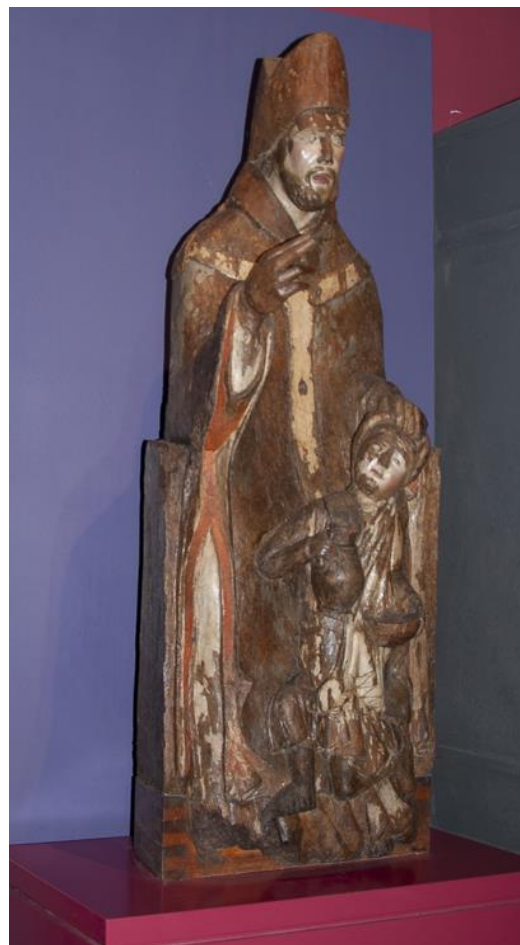


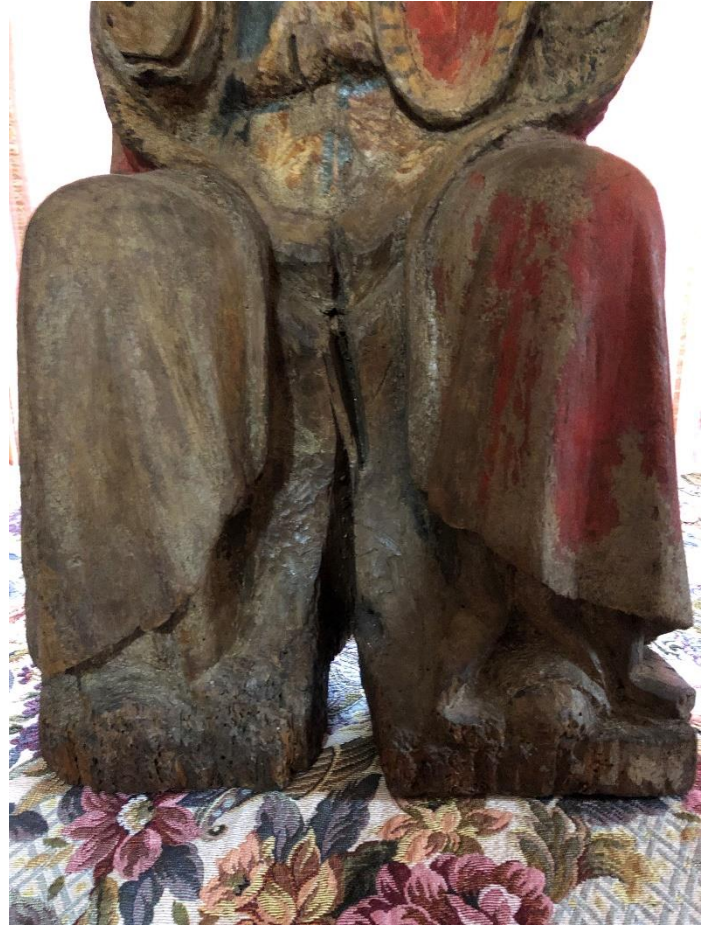
Fig. V.4.9.3 a-b. Montecassino, Museo dell'Abbazia, statua di san Nicola da S. Vittore del Lazio.



Fig. V.4.9.4. Montecassino, Museo dell'Abbazia, Statua di san Nicola da San Vittore del Lazio, particolare



Fig. V.4.9.5.a. Casalvieri, parrocchiale (deposito), statua di san Nicola; b: particolare.



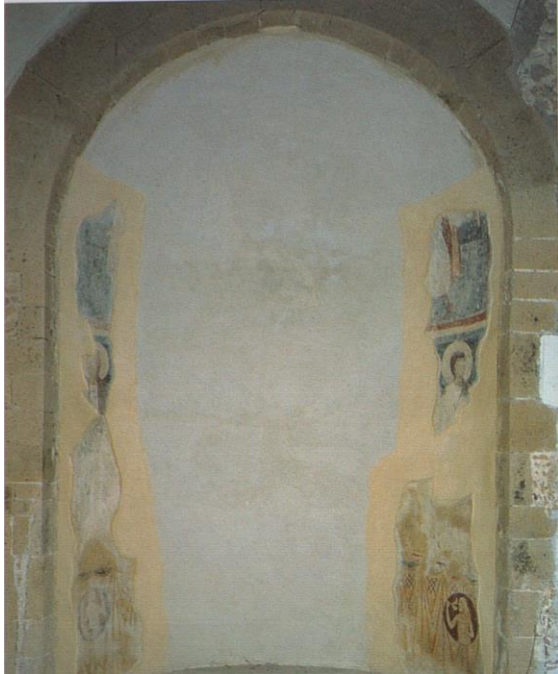


Fig. V.4.9.6. San Vittore del Lazio, S. Nicola, abside maggiore (Gargiulo 2000).

Fig. V.4.9.7. San Vittore del Lazio, S. Nicola, navata centrale, parete destra. Fotografia prima dei restauri (Fototeca Zeri, inv. 11729).

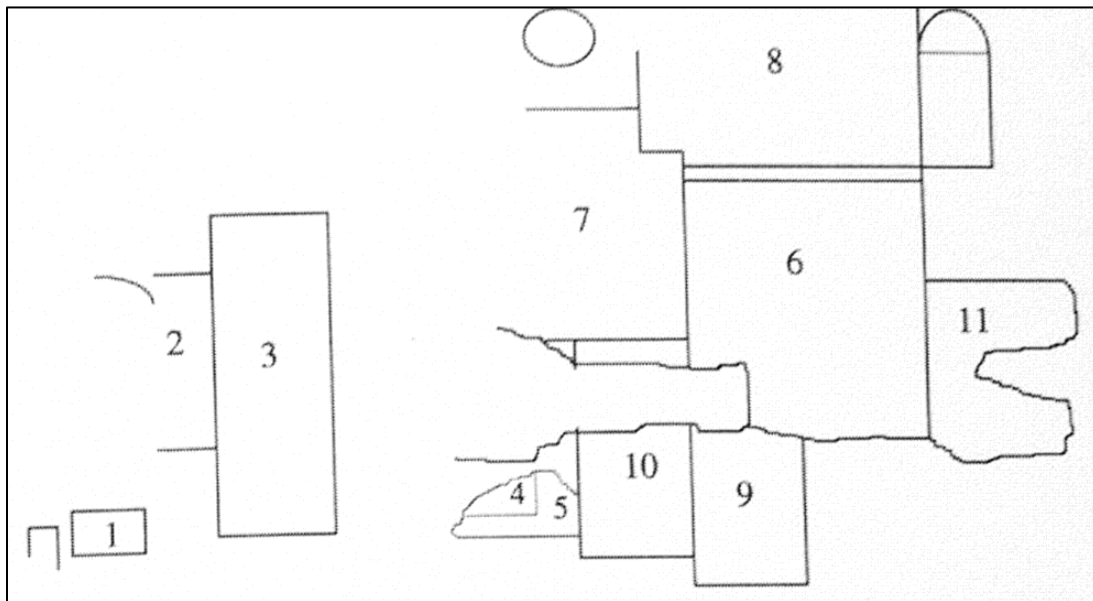


Fig. V.4.9.8. Ricostruzione schematica della decorazione pittorica della sezione terminale della parete sinistra della navata (Gargiulo 2000). 6: santi Pietro e Nicola; 8: Cristo in trono tra san Giovanni Battista e figura non identificata.



Fig. V.4.9.9. San Vittore del Lazio, S. Nicola, navata centrale, parete sinistra, affreschi prima del restauro (Pantoni 1968).



Fig. V.4.9.10. San Vittore del Lazio, S. Nicola, navata centrale, parete sinistra, san Pietro e san Nicola con Adeodato.



Fig. V.4.9.11. San Vittore Del Lazio, S. Nicola, navata centrale parete sinistra, veduta.

#### V.4.10. Madonna dei Panetti a Celsorizzo (Puglia)

Non molto resta del ciclo pittorico nicolaiano segnalato da Linda Safran nella chiesa della Madonna dei Panetti, o dei Panelli, di Celsorizzo nella punta meridionale della penisola salentina<sup>906</sup>.

La chiesa sorge al confine occidentale dell'odierno abitato di Acquarica del Capo, dove la strada statale che collega Taurisano a Presicce incontra le prime case del paese, entro l'antica masseria variamente denominata di Celsorizzo, Gelsorizzo o Cicivizzo, quest'ultimo il toponimo più antico<sup>907</sup>. La prima testimonianza documentaria della storia e dell'assetto medievale di Celsorizzo proviene dal complesso fortificato della masseria, a breve distanza dalla chiesa della Madonna dei Panetti (fig.V.4.10.1)<sup>908</sup>, e risale all'anno 1283. La data è tramandata dall'iscrizione dipinta nella cappella alla base della torre, emersa nel corso degli interventi di restauro tra il 1985 e il 1995, e studiata da Michel Berger e André Jacob<sup>909</sup>. L'iscrizione si ricorda: l'anno dell'edificazione;

---

<sup>906</sup> L. Safran, *Scoperte Salentine*, in «Arte Medievale», n.s., 7 (2008), pp. 69-94, in particolare p. 76. Una tradizione vuole che il nome della chiesa dei "Panelli" derivi dalle origini greche del sito e del luogo di culo (panelleni) o in alternativa, nella versione dei "Panetti" nell'uso di epoca moderna di distribuire grano alla popolazione da parte dei proprietari della masseria: *Acquarica del Capo: percorsi nel territorio e nella memoria*, Tricase 2001, p. 42.

<sup>907</sup> C. Daquino, *Masserie del Salento*, Lecce 1994, p. 93. B. Bruno, *Le chiese a due absidi nel Salento: primi dati*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, (Salerno, 2-5 ottobre 2003) a cura di R. Fiorello, P. Peduto, Firenze 2003, pp. 446-450, in particolare p. 446; M. Limoncelli, *Dallo Scavo archeologico allo riprogettazione virtuale di un edificio: la chiesa a doppia abside del Casale di Quattro Macine*, Giuggianello (LE), *ivi*, pp. 458-463.

<sup>907</sup> Per quanto riguarda Acquarica, la fondazione del castello normanno è stata attribuita alla famiglia Bonsecolo il cui dominio del feudo è documentato per il XIII secolo: C. Sigliuzzo, *Castelli Normanni in Terra d'Otranto*, in «Archivio Storico Pugliese», 5 (1952), fasc.1-4, pp. 386-402, in particolare p. 397; Si deve invece alla *Antologia Paradossica della città di Lecce* (1571) di Jacopo Antonio Ferrari (1527-1588) la notizia dei venti cavalieri beneficiari di donazioni da parte di Tancredi di Altavilla nel 1191, in cui si legge il nome di Gabriele Guarino al quale sarebbe stata assegnata Acquarica: A.J. Ferrari, *Apologia paradossica della città di Lecce*, Lecce 1727, 413-414. Carmelo Sigliuzzo ha evidenziato che la ricostruzione storica del Ferrari avrebbe avuto lo scopo di ricondurre ad epoca più antica il dominio delle contemporanee casate: Sigliuzzo, *Castelli Normanni*, p. 397.

<sup>908</sup> Per quanto riguarda Acquarica, la fondazione del castello normanno è stata attribuita alla famiglia Bonsecolo il cui dominio del feudo è documentato per il XIII secolo: C. Sigliuzzo, *Castelli Normanni in Terra d'Otranto*, in «Archivio Storico Pugliese», 5 (1952), fasc.1-4, pp. 386-402, in particolare p. 397; Si deve invece alla *Antologia Paradossica della città di Lecce* (1571) di Jacopo Antonio Ferrari (1527-1588) la notizia dei venti cavalieri beneficiari di donazioni da parte di Tancredi di Altavilla nel 1191, in cui si legge il nome di Gabriele Guarino al quale sarebbe stata assegnata Acquarica: A. J. Ferrari, *Apologia paradossica della città di Lecce*, Lecce 1727, 413-414. Carmelo Sigliuzzo ha evidenziato che la ricostruzione storica del Ferrari avrebbe avuto lo scopo di ricondurre ad epoca più antica il dominio delle contemporanee casate: Sigliuzzo, *Castelli Normanni*, p. 397.

<sup>909</sup> M. Berger, A. Jacob, *Un nouveau monument byzantin de Terre d'Otrante: la chapelle de Saint Nicholas de Celsorizzo, près Acquarica del Capo, et ses fresques (an. 1283)*, in «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici», 27 (1990), pp. 211-257, in particolare p. 212 (sugli interventi conservativi). In occasione dello studio sulla cappella di S. Nicola i due studiosi promettevano una futura pubblicazione di uno studio sulla

il dedicatario della cappella, san Nicola; il donatore “*Iohannes de Ogento casale Cicivici D(omi)n(u)s*” (fig. V.4.10.1); infine gli artefici, due pittori greci, Melitino e Nicola (figg. V.4.10.2-3)<sup>910</sup>. Nella chiesa, che doveva essere di rito greco, convivono iscrizioni greche e latine. I due studiosi hanno rintracciato il nome di Giovanni di Ugento nei documenti contemporanei della cancelleria angioina, dove gli sono attribuiti i titoli di *miles* e di barone<sup>911</sup>. Dopo aver già subito modifiche strutturali nel corso del Trecento, alla metà del Cinquecento il complesso fortificato, in cui era inclusa la cappella, si trasformò in un casale, spogliato dal suo ruolo militare. Lo denuncia l’iscrizione ancora leggibile sopra al portale della Torre Colombaia, che ricorda che il nuovo proprietario Fabrizio Guarino che la aveva fatta costruire per sé e per i suoi amici per il diletto della caccia (figg. V.4.10.4-5)<sup>912</sup>.

Nel 1888 Cosimo De Giorgi notava che nulla di interessante e antico si conserva ad Acquarica e, sulla via per Taurisano, appena usciti dal centro di Acquarica menzionava di sfuggita la Masseria “a sinistra, a piè della collina”<sup>913</sup>. Del casale di Celsorizzo ricostruiva l’origine greca del toponimo, anticamente Cicinezio (come documentato nel 1523) e più tardi Ceciovizo, e riportava la notizia che il casale si trovava indicato nei Quinternoni feudali e nei registri angioini del 1306-1307 e del 1343-1344, come possesso di Lubello Seripando<sup>914</sup>. Al principio del Novecento si rischia la demolizione della torre per la costruzione di una nuova strada provinciale che, passando per lo spiazzo detto “Chiesa”<sup>915</sup>, doveva attraversare la masseria, di cui Francesco Arditi era allora

---

Madonna dei Panetti, sfortunatamente mai apparso. Sulla cappella si veda inoltre: M. Berger, *Les fresques du chevet de la chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo (an. 1283): une image de la vision théophanique et l’illustration de la Divine Liturgie*, in Puer Apuliae. Mélanges offerts à Jean-Marie Martin, ed. par E. Cuozzo, V. Déroche, A. Peters-Custos, V. Prigent, Paris 2008, 1, pp. 39-50,

<sup>910</sup> ANNO AB I(N)CARNATIO(N)E . D(OMI)NI [MILLESIMO] DVCE[N]TES(IMO) OCTA[GESIMO TERCIO INDICIONE] / VND(E)CI(M)A . REGNA[NTE ILLU]STRIS(S)IMO D(OMI)NO NOSTRO KAR[O]LO [I]HERVSALEM ET SICILIE] / REGE . D[IE] . MENSIS . . . APR[ILIS] IOH(ANNE)S D(E) OGE(N)TO CASALIS CICIVICI D(OMI)N(V)S [V]NA CV(M) DOM[IN]I / [ . . ]IE . S[UORUM] DVCTUS P[ECCATORUM] RE(M)ITIO(N)[E] ET BENEFICATIO(N)E ANIME SVE [ET] PAR[ENT]V(M) SVOR(VM) / [BA]SILICA[M] ISTAM CONST]RVI (ET) PI(N)GIFEC(IT) [A]D HO(N)ORE(M) DEI (ET) BEATI NICOLAI EP(ISCOP)I / [G]LO(RIO)SI CO(N)F[ESSORIS]. + Εζωγραφήθη [διὰ] / χειρος Ν[ . . ]Μελιπίνου κ[αί] / [Ν]ικολ[άου] . . .]; Berger, Jacob, *Un nouveau monument byzantin*, p. 217-218; Safran, *The Medieval Salento. Art and identity in Southern Italy*, Philadelphia 2014, pp. 48, 243, nr.1A.

<sup>911</sup> Berger, Jacob, *Un nouveau monument byzantin*, p. 219, nn. 22-26.

<sup>912</sup> Daquino, *Masserie del Salento*, p. 95; Berger, Jacob, *Un nouveau monument*, p. 212.

<sup>913</sup> De Giorgi, *La provincia di Lecce. Bozzetti di Viaggio*, II, p. 137. L’attenzione di De Giorgi nella sua visita a Presicce è completamente assorbita dalla visita alla collezione di arti orientali di Casa Colleta, cui dedica una lunga descrizione.

<sup>914</sup> De Giorgi, *La provincia di Lecce*, p. 141. Un disegno a matita della veduta generale della Masseria di Celsorizzo è in: C. De Giorgi, *La provincia di Lecce. Disegni illustrativi*, Galatina 1989, pp. 110-111; cfr. Jacob, Berger, *Un nouveau monument byzantin*, p. 211, n.1.

<sup>915</sup> La descrizione dello spiazzo sembra contrastare con la notizia dello sventramento della piazzetta negli anni ’30: R. Casciaro, *Note per una storia urbanistica di Presicce tra fine Ottocento e Novecento*, in «Itinerari di Ricerca Storica», 1 (1987), pp. 139-170, in particolare p. 160.



proprietario. L'identificazione dell'edificio con la fortificazione medievale che custodisce la cappella di S. Nicola è sicuro per la menzione della vicina torre colombaia<sup>916</sup>. L'opposizione del proprietario e l'intervento del nuovo incaricato delle questioni riguardanti i monumenti salentini, Mario Salmi, impedirono la perdita dell'importante testimonianza medievale<sup>917</sup>. Nell'ultimo ventennio dello scorso secolo l'attenzione della Soprintendenza verso la torre ha coinvolto anche la chiesa della Madonna dei Panetti e si è tradotta in due campagne conservative rispettivamente nel 1984 e nel 1997<sup>918</sup>. Nel piazzale dove sorge la chiesa è un trappeto ipogeo, abbandonato dal principio del Novecento, che si è ipotizzato dovesse in origine essere una cripta rupestre adibita al culto, poi riconvertita ad uso agricolo<sup>919</sup>.

Sotto un profilo architettonico, la chiesa dei Panetti si colloca all'interno di un piccolo ma significativo gruppo di edifici in territorio salentino, caratterizzati da aula unica e doppia abside, che comprende la chiesa del casale di Quattro Macine a Giuggianello<sup>920</sup>, la chiesa di Palanzano a Giurdignano e quella di S. Leonardo a Soletto (figg. V.4.10.6-7)<sup>921</sup>. L'unico edificio tra questi per il quale si posseggano dati circostanziali forniti dai ritrovamenti archeologici, è la chiesa di Quattro Macine, datata entro il XII secolo, proposta cronologica poi estesa all'intero gruppo di edifici dalla simile icnografia<sup>922</sup>. L'edificio ha una forma rettangolare accorciata ed è caratterizzato esternamente da una muratura a conci squadrati regolari di pietra arenaria<sup>923</sup>, le due absidi

---

<sup>916</sup> La relazione del 1916 di Mario Salmi è stata parzialmente edita, senza l'identificazione però negli edifici menzionati dei resti della masseria di Celsorizzo: Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (di seguito AA.BB.AA.), Div. I (1908-1924), b.827, fasc. 24 "Presicce", in F. Canali, V.C. Galati, *Paesaggi Città e Monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento. Una «piccola patria» d'eccellenza, dalla Conoscenza alla Valutazione e alla Tutela dei Monumenti nei resoconti di Letterati, Viaggiatori, Studiosi e Funzionari* (Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio, Monografie, 6-7), Firenze 2017, pp. 1158-1159.

<sup>917</sup> ACS, AA.BB.AA., Div. I (1908-1924), b.827, fasc. "Presicce".

<sup>918</sup> cfr. Limoncelli, *Dallo scavo archeologico*, p. 461.

<sup>919</sup> L'ipotesi era stata formulata già in: C. Sigliuzzo, *Cripte inedite e ricordi bizantini in Terra d'Otranto*, in «Nuovo Annuario di Terra d'Otranto», 1 (1957), pp. 77-87, in particolare p. 86. L'ipotesi è rifiutata da Fonseca "dalla disposizione e dagli arredi": C.D. Fonseca, *Gli insediamenti rupestri medioevali nel Basso Salento*, Galatina 1979, p. 279. Per un inquadramento della tipologia di frantoi ipogei, sebbene non occorra menzione di quello eventualmente da individuare nel piazzale della chiesa dei Panetti, si veda: P. Dalena, *Frantoi ipogei del territorio pugliese (secoli X-XV)*, in *Dall'habitat rupestre all'organizzazione insediativa del territorio pugliese (secoli X-XV)*, atti del III Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano (BR), 22-24 novembre), a cura di E. Menestò, Spoleto 2009, pp. 71-98.

<sup>920</sup> Per la quale si veda in particolare: B. Bruno, *La chiesa bizantina a Giuggianello, casale Quattro Macine*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 278-279.

<sup>921</sup> Bruno, *Le chiese a due absidi*, pp. 447-449; Limoncelli, *Dallo scavo archeologico*, p. 459. A queste si deve aggiungere come confronto anche la chiesa ipogea di S. Pietro Mandurino: cfr. B. Bruno, *La chiesa di S. Pietro Mandurino a Manduria*, in *Puglia Preromanica*, pp. 257-259, in particolare p. 258.

<sup>922</sup> Le due più antiche testimonianze sono costituite da due cippi funerari dell'inizio e dell'ultimo quarto del XII secolo, in territorio del Casale di Quattro Macine, ma solo il secondo si trova nelle immediate vicinanze della chiesa: Bruno, *Le chiese a due absidi*, pp. 447-449.

<sup>923</sup> Limoncelli, *Dallo scavo archeologico*, p. 459.

semicircolari all'esterno sporgono di circa un metro rispetto al corpo della chiesa. La visita pastorale del vescovo di Ugento Monsignor Tommaso De Rossi, svolta nel corso dell'anno 1711, testimonia il crollo della volta della chiesa nei primi anni del secolo e la sua ricostruzione, finanziata appena l'anno precedente, dalla famiglia Guarino<sup>924</sup>. Allo stesso momento si devono ricondurre le modifiche strutturali dell'edificio in corrispondenza del lato breve sud, dove oggi si trova l'ingresso, e del lato lungo ovest, di fronte alle absidi. La critica ritiene che su questo lato ovest si sia intervenuti con il solo inspessimento della muratura, senza quindi modificare in modo sostanziale la forma originaria della pianta e l'ampiezza del fabbricato (fig. V.4.10.7)<sup>925</sup>, dato che interessa in modo particolare per le conseguenze sull'originaria ampiezza della parete nord. Va notato però che se la ricostruzione risultasse corretta, la chiesa mostrerebbe delle proporzioni raccorciate inusuali rispetto alle altre del gruppo, caratterizzate da un impianto estremamente longilineo. All'interno, le volte a stella settecentesche hanno sostituito una volta a botte, il cui andamento si può dedurre dai conci a cuneo nella parte alta della parete nord e dai quattro sostegni angolari<sup>926</sup>.

Delle due absidi, solo la sinistra conserva tracce più consistenti della decorazione pittorica medievale (fig. V.4.10.8). Nella conca figura san Giovanni Battista in posa orante che benedice alla greca e nella stringe il cartiglio con il versetto "Io sono la voce che grida nel deserto" (Gv 1,29) in lettere capitali greche rosse (fig. V.4.10.9). Due clipei ai lati contengono le tracce dei suoi monogrammi in greco. Il santo è rappresentato fino all'altezza dei fianchi, lunga barba e capelli riccioluti lunghi fino al petto, dove è annodata la tipica veste di pelli<sup>927</sup>. Più in basso, nel semicilindro, a destra, rimane la figura di una Madonna della Tenerezza, con il viso piegato verso il Bambino, inquadrata in un arco trilobo e affiancata da due clipei che probabilmente dovevano contenere i suoi monogrammi, come ne caso del Battista<sup>928</sup>. Nell'abside destro si sovrappongono

---

<sup>924</sup> Archivio Diocesano di Ugento, T. De Rossi 1711, f. 112v. Cfr.: *Acquarica del Capo*, pp. 42-43. Nessuna descrizione della piccola chiesa è però fornita da De Rossi, dal quale ricaviamo unicamente che la chiesa avesse nel frattempo ricevuto una dedicazione all'Assunta.

<sup>925</sup> Bruno, *Le chiese medievali*, p. 446; Limoncelli, *Dallo scavo archeologico*, p. 459. In merito alle testimonianze di epoca moderna, è stata per ora rintracciata una sola altra Visita con sicura menzione di Acquarica del Capo (Lecce, Archivio della Curia Vescovile, Fondo Sante Visite e Sinodi, busta nn. 156-195, fasc. 157, foll. 30 incompleta 1755 Visita di Alfonso Sozi Carafa, 1751-1783) segnalata in: F. De Luca, *Fonti per la storia di Puglia, Le visite pastorali dei vescovi di Lecce nel '700 (Archivio della Curia vescovile di Lecce) I: inventarii*, in «Rassegna salentina», n.s., 4 (1979), fasc. 4, pp. 7-30, in particolare p. 25.

<sup>926</sup> Limoncelli, *Dallo scavo archeologico*, pp. 460.

<sup>927</sup> Quella del Prodomo nell'abside non è una rappresentazione frequente nella pittura dell'Italia meridionale ellenofona. Nel mondo bizantino il santo occupa questa posizione in chiese a lui dedicate o nel caso di più absidi nel diaconicon, all'interno di una *Deesis* che si allarga ad accogliere le tre absidi.

<sup>928</sup> Safran, *Scoperte salentine*, p. 73. La figura della Madonna con Bambino è ricondotta dalla studiosa ad una distinta fase decorativa, senza precisazioni circa la datazione assoluta e relativa. Sulla sinistra del semicilindro sembra esservi anche la figura, fortemente sbiadita, di Cristo.

frammentari interventi pittorici dei secoli successivi, dai quali è difficile dedurre l'iconografia medievale<sup>929</sup>.

L'intera parete di fondo nord doveva ospitare il ciclo di san Nicola oltre alla sua immagine iconica, oggi occultata dall'infelice scelta di posizionare su questo lato la statua mariana e la sua ingombrante teca (fig.V.4.10.9). Il pannello che racchiude la figura olosoma del santo risulta tagliato a sinistra, sul lato dell'ispessimento del muro già menzionato, ed è interessato da un'ampia lacuna centrale (fig.V.4.10.10). Della figura rimangono il volto, circondato da un ampio nimbo, la parte superiore del busto, le spalle e il bordo della veste in basso. L'icona murale supera i due metri in altezza. Nicola ha un'espressione solenne ma bonaria; volto asciutto è ravvivato dai due pomelli circolari delle gote; la vistosa stempiatura accoglie il tipico ricciolo al centro della fronte; la barba è corta e ordinata, rigonfia e scriminata sul mento. Le vesti mostrano una raffinata cura nei dettagli: il *phelonion* rosso scuro, su cui scende l'*omophorion* a croci rosse, è impreziosito da un motivo a rombi bianchi e file di perline; la veste ha un alto bordo ocra ad imitazione dell'oro con due file di perline; il motivo con rombi e perline della veste si ripete sulla coperta del libro.

Del ciclo narrativo l'unica porzione di intonaco dipinto di una certa consistenza è conservata in alto a destra. Vi si può ancora individuare la figura di san Nicola, fino all'altezza delle spalle, nimbato e con il busto ruotato tre quarti (fig. V.4.10.12). La forma della stola sembra qui più simile ad un pallio. La pittura che descriveva i lineamenti del viso è del tutto slavata, si intravede solo il bianco in corrispondenza dei capelli e della barba: seguendone le labili tracce sembrerebbe che il santo sia rivolto verso la sua destra, volgendosi indietro. La figura si inserisce all'interno di un arco a tutto sesto su un fondo azzurro. Si tratta certamente di una finestra da cui il santo si affaccia o sta entrando. Più a destra si vede un riquadro con dei tendaggi di colore rosso. Questi pochi particolari lasciano dedurre l'originaria presenza di un'apparizione notturna del santo: una delle due della *Praxis de Stratelatis* – il dormiente si sarebbe dovuto trovare in basso a destra –, oppure il Dono della dote alle tre fanciulle. Le mani del santo sono perdute ed è per questo difficile dire se fossero colte nel gesto della parola oppure intente a stringere il sacchetto contenente le monete d'oro. Nel secondo caso, il santo sarebbe rappresentato già vescovo in età avanzata come avviene nelle attestazioni bizantine del miracolo. Sulla sinistra del nimbo di Nicola si intravede un'iscrizione in lettere capitali bianche, nella quale Safran è riuscita a decifrare il nome in greco: "Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΝΙΚ(ΟΛΑΟΣ)"<sup>930</sup>. Nella superficie di pittura rossa che precede la figura del

---

<sup>929</sup> Safran suggerisce che la figura in trono che si intravede nei ricalchi una originale, il formato però sembra differire dalla figura del Battista nell'abside adiacente: Cfr. Ibid.

<sup>930</sup> Safran, Scoperte Salentine, p. 72. Le tracce dell'iscrizione al di sopra del nimbo sono percepibili ma è impossibile osservando (dal basso) confermare quanto affermato dalla studiosa.

santo, ovvero nella direzione in cui questi sembra rivolgersi, la studiosa ha potuto inoltre leggere “ΟΥΡΚΟC” e “ΝΕΠΟΤΙΑΝΟC”, due dei nomi dei generali del racconto della *Praxis de Stratelatis* (fig. V.4.10.13)<sup>931</sup>. L'individuazione di questa seconda testimonianza epigrafica sembrerebbe risolvere l'identificazione del miracolo. Al centro del registro superiore della parete dovevano essere rappresentati i tre generali in prigione, cui seguiva sulla destra una delle apparizioni di san Nicola, probabilmente quella all'imperatore Costantino<sup>932</sup>. Lo spazio ancora disponibile a sinistra su questo registro farebbe immaginare un'ulteriore scena, per un totale di tre, forse interamente dedicate al Racconto dei tre generali. Va notato però che nelle apparizioni in sogno di san Nicola della *Praxis* difficilmente il santo si volge indietro verso i suoi reali interlocutori, i generali per cui intercede<sup>933</sup>. Più in alto si trova un'alta fascia con bordo rosso e interno bianco, che percorre la larghezza della parete e al di sopra della quale si intravedono dei motivi fitomorfi, elementi che permettono di affermare che la decorazione non dovesse proseguire su un ulteriore registro superiore.

Un secondo registro di scene sembra si trovasse invece in basso, a metà della parete, di questo però sfortunatamente non rimane praticamente nulla. Sotto alla finestra, si conserva una minuta porzione di intonaco dipinto in cui si può individuare l'andamento curvilineo di un volume bianco-azzurro, su di uno sfondo rosso e una ridotta porzione del bordo sinistro di un nimbo, giallo con un motivo a perline tutt'intorno. Più in basso a destra è di nuovo una porzione di pittura di colore blu. Pur in assenza di elementi sufficienti all'identificazione del miracolo, è plausibile immaginarvi una scena marina, dove Nicola si troverebbe sulla sinistra, rappresentato all'interno della nave (fig. V.4.10.14). Considerando che i registri dovevano probabilmente presentarsi di uguale altezza, bisogna considerare che il ciclo nicolaiano comprendesse un totale di almeno cinque o sei scene (fig. V.4.10.15).

Linda Safran si è espressa, in via preliminare, per una datazione sfalsata delle pitture sulla parete nord, collocando l'immagine iconica del santo al principio del XIII secolo e attribuendo le storie alla seconda metà<sup>934</sup>. A causa dello stato conservativo, quanto resta del ciclo non fornisce elementi sufficienti per avanzare una proposta sulla cronologia. Sembra però plausibile immaginare invece, che l'icona murale del santo e gli episodi narrativi del ciclo a lui dedicato

---

<sup>931</sup> Ibid. Ancora più che nel caso del nome del santo l'iscrizione appare indiscernibile, ci affidiamo quindi all'autorevolezza di Safran perché ad occhio nudo ho potuto rintracciare che alcune lettere.

<sup>932</sup> In alternativa, dato che lo spazio disponibile avrebbe anche potuto essere riproposto la rara iconografia dell'icona agiografica da Bisceglie, dove il santo appare contemporaneamente ai due dormienti rappresentati l'uno accanto all'altro: cfr. V.4.3.

<sup>933</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 115-122.

<sup>934</sup> Safran, *Scoperte salentine*, p. 72.

fossero concepiti dall'inizio come un insieme, alla scorta di una "partete agiografica", e siano quindi da considerarsi contemporanei.

I caratteri fisionomici del ritratto (i grandi occhi a mandorla e il naso dal setto nasale stretto, l'andamento delle linee di contorno e del modellato lineare dell'incarnato) sembrerebbero evocare la grande stagione decorativa dell'ultimo cantiere della Sicilia Normanna, cui forse anche la studiosa canadese pensava avanzando la sua proposta cronologica. Questi caratteri stilistici potrebbero però costituire un indizio ingannevole. Sembrerebbe infatti che, piuttosto che una genuina intimità con la cultura figurativa bizantina della fine del XII secolo, si assista in questo caso ad una continuità o ad un riutilizzo di un repertorio di stilemi a notevole distanza temporale, forse nell'avanzato XIII secolo. La figura del Battista nell'abside è accomunata al brano appena discusso da una simile riduzione della *palette* cromatica (rosso, bruno, ocra, giallo e bianco), e mostra un'impostazione non dissimile dal Pantokrator nella cappella della torre (fig. V.4.10). Alle pitture della cappella di S. Nicola assomiglia anche il pesante ricadere dei panneggi, questo nonostante l'impostazione patetica del volto farebbe pensare ad una collocazione già nel pieno XIV secolo.

Una proposta di datazione dell'icona murale di san Nicola e del suo ciclo nell'ultima parte del XIII secolo pone l'interrogativo sul reciproco rapporto con la vicina decorazione della cappella di S. Nicola. Da un lato è il problema della datazione relativa, nella difficoltà di inquadramento degli affreschi che, nel caso della Madonna dei Panetti sono di difficile confronto e nel caso della cappella della torre sono stati in passato definiti caratterizzati da uno stile "autoctono", ovvero estraneo al rinnovamento della pittura duecentesca salentina<sup>935</sup>. Dall'altro è il rapporto funzionale tra i due luoghi di culto dove la cappella era stata fatta realizzare dal proprietario terriero del luogo per un pubblico di lingua e rito greco<sup>936</sup>, che emerge anche in virtù della comune presenza di san Nicola<sup>937</sup>. Oltre al cartiglio del Battista (nonché il suo stesso posizionamento dell'abside), anche le iscrizioni individuate in corrispondenza delle tracce del ciclo narrativo individuate da Safran sono greche e, sulla base delle poche considerazioni che i lacerti del ciclo permettono di

---

<sup>935</sup> Jacob, Berger, *Un nouveau monument byzantin*, p. 252; si veda anche la discussione in: V. Pace, *San Mauro nell'Agro di Gallipoli: un monumento della "transperiferia" bizantina del XIII secolo*, in *Sannicola. Abbazia di San Mauro Gli affreschi sulla serra dell'Altolido presso Gallipoli*, a cura di S. Ortese, Copertino 2012 (De là Mar, 3), pp. 41-54, in particolare p. 50, n. 17.

<sup>936</sup> Jacob, Berger, *Un nouveau monument byzantine*, pp. 250-251; Berger, *Les fresques du chevet*, p. 39-50.

<sup>937</sup> Sulle due pareti laterali della cappella si affrontano le due icone murali della Vergine e di san Nicola (mal conservata di cui non sono riuscita a rintracciare una fotografia di sufficiente dettaglio), entrambe inquadrate da un arco trilobo, forse ad indicare il loro carattere di icone-proskynetaria: cfr. S. Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria of the Templon*, pp.111-112.

avanzare, anche il ciclo poteva, nella selezione delle scene, per la metà forse dedicate al miracolo della Praxis, mostrare un carattere "greco", a questa altezza cronologica non più implicito nella scelta del soggetto nicolaiano.



V.4.10.1. Celsorizzo, Torre, esterno.



V.4.10.2. Celsorizzo, cappella di S. Nicola, veduta generale degli affreschi.

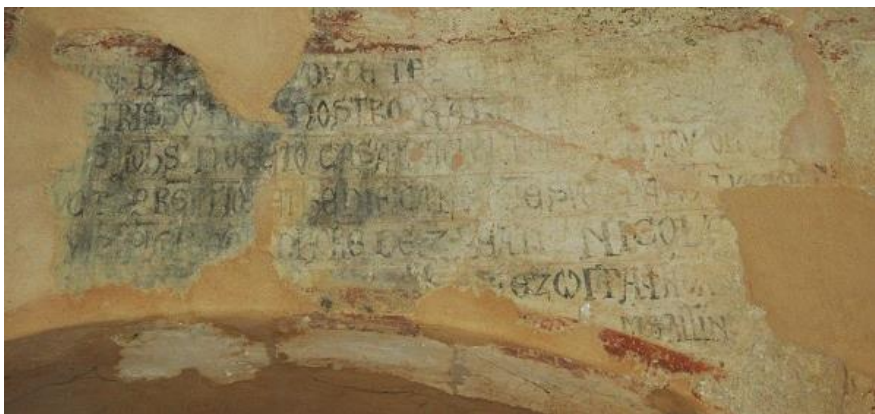


Fig. V.4.10.3. Celsorizzo, cappella di S. Nicola, parete ovest, particolare dell'iscrizione dedicatoria.



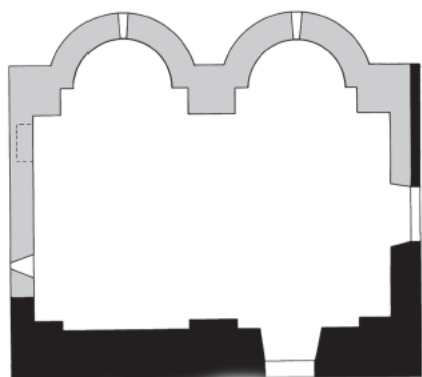
V.4.10.4. Celsorizzo, veduta della torre e della torre colombaia.

V.4.10.5. Celsorizzo, torre colombaia, iscrizione e stemma del principe Guarino al di sopra del portale.



Fig. V.4.10.6. Celsorizzo, Chiesa della Madonna dei Panetti, esterno.





0 5m



V.4.10.7. Pianta della chiesa della Madonna dei Panetti a Celsorizzo (Limoncelli 2003). In nero le modifiche settecentesche.

V.4.10.8. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, interno, veduta delle absidi ad est.

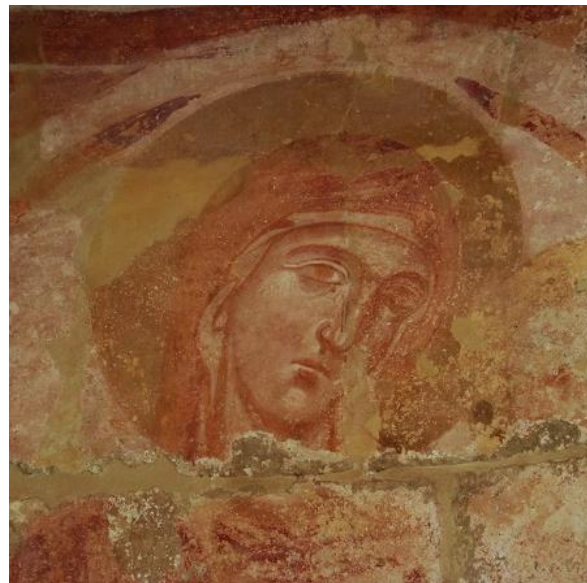


Fig.V.4.10.9. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, interno, abside sinistra.

V.4.10.10. Celsorizzo, Acquarica del Capo, Madonna dei Panetti, abside nord, semicilindro absidale, Madonna con Bambino, particolare del volto.



V.4.10.11. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, interno, veduta della parete nord.



V.4.10.12. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, parete nord, san Nicola; particolare.



V.4.10. 11. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, parete nord, registro superiore, scena nicolaiana.

V.4.10.12. Celsorizzo, Madonna dei Panetti, parete nord, registro inferiore. Cerchiati i frammenti di pittura delle scene nicolaiane.



Fig. V.4.10.13. Distribuzione ipotetica del ciclo nella parete nord della Madonna dei Panetti di Celsorizzo.



Fig. V.4.10. 14.Celsorizzo, cappella di S. Nicola, Pantokrator.

#### V.4.11. Il *Sancta Sanctorum* a Roma (Lazio)

All'interno del catalogo e dell'arco cronologico preso in esame, dove le storie di san Nicola affiorano come più o meno isolate testimonianze e documenti ai margini, e dietro alle quali si può per la maggioranza dei casi, appena provare a tratteggiare il profilo degli anonimi promotori, il ciclo pittorico della cappella del *Sancta Sanctorum* in Laterano fatto realizzare da papa Niccolò III (1277-1280), si configura come un caso eccezionale. Tale eccezionalità necessita di una breve introduzione sulla personalità del papa attraverso le notizie tramandate dalle fonti.

Giovanni Gaetano (1212/16ca-1280) nasce dalla più prestigiosa nobiltà romana, figlio di Matteo Rosso Orsini e Perna Caetani. Non si hanno notizie sulla formazione e sui primi anni di attività: sappiamo che aveva solo gli ordini minori; nel 1244 viene elevato cardinale diacono di S. Nicola in Carcere da papa Innocenzo IV, mossa che valse al papa il supporto del console Matteo Orso nell'ambito della sua politica anti-imperiale. Solo tra gli anni '50 e gli anni '60 del Duecento Giovanni Gaetano inizia a ricevere incarichi di rilievo e viene inviato in Inghilterra e in Francia (1258), chiaro riconoscimento delle sue doti diplomatiche. La sua ascesa culmina entro gli anni '70 del secolo a partire dal pontificato di Urbano IV (1261-1264), un successo parzialmente oscurato a seguito dell'elezione di Gregorio X (1272-1276); infine nel 1276 viene nominato arciprete del capitolo di San Pietro da Giovanni XXI, che sarebbe morto l'anno successivo lasciando spazio alla sua elezione al soglio pontificio, avvenuta a Viterbo nel dicembre del 1277. Preso il nome di Niccolò<sup>938</sup>, l'Orsini si distinse per una politica volta a restituire il lustro alla città di Roma a partire dal rientro della corte papale in città, passando poi per una serie di interventi in luoghi nodali sotto un profilo simbolico, le basiliche *ad martyrum* di san Pietro, san Paolo e san Lorenzo, il Laterano<sup>939</sup>. Di particolare rilievo per gli sviluppi futuri è l'interesse verso la basilica

---

<sup>938</sup> A Nicola era legato già il titolo cardinalizio, forse motivo sufficiente per spiegare l'origine della scelta del nome, sebbene non possa sottovalutarsi un richiamo dell'Orsini ai predecessori Niccolò I (858-867) e, riferendosi a questi, Niccolò II (1059-1061), la cui attività fu caratterizzata dall'affermazione dell'autorità della Chiesa di Roma e dalla lotta con il potere temporale imperiale e regio. Nel caso del secondo si è inoltre ipotizzato un possibile legame con il giorno dell'elezione, caduta di 6 dicembre, con un legame con il patronato di Nicola sulla città natale di Gerardo, che veniva dalla Borgogna (B.-U. Hergemöller, *Die Namen der Reformpäpste (1046-1145)*, in «Archivum Historiae Pontificiae», 24 (1986), pp. 7-48, in particolare pp. 14-15, 43) oppure con l'intenzione di indicare un rinnovato interesse verso il Mezzogiorno italiano, per la diffusione del suo culto nell'area (C.H. Brakel, *Die vom Reformpapsttum geförderten Heiligenkulte*, in «Studi Gregoriani», 9 (1972), pp. 279, 286-287): A. Ambrosini, s.v. *Niccolò II*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2, Roma 2000, pp. 172-178.

<sup>939</sup> Bartolomeo Fiadoni, *alias* Tolomeo da Lucca, racconta che "*Hic ecclesiam beati Petri quasi totam renovavit et numerum summorum pontificum fecit describi secundum imagines in ecclesia Beati Petri in loco eminenti et Beati Pauli ac Sancti Ioannis in Laterano*": Tolomeo da Lucca, *Historia Ecclesiastica*, in L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, Città di Castello, 1913-1922, col. 1180, cit in. J. Gardner, *San*

Vaticana e l'area circostante, interessata dalla costruzione di una nuova residenza<sup>940</sup>. Una politica di potenziamento della Chiesa di Roma venne condotta anche grazie alla creazione di nuovi cardinali<sup>941</sup> e a una strategia di ridimensionamento del potere regio degli Angiò nel Meridione e nel Mediterraneo. Niccolò III si fece seppellire nella basilica Vaticana, nella cappella dedicata al suo santo eponimo<sup>942</sup>.

Delle committenze papali testimoniate dalle fonti, da alcuni frammenti superstiti e dalle fonti grafiche moderne, l'unica a sopravvivere quasi nella sua interezza è il *Sancta Sanctorum*. La cappella del *Sancta Sanctorum* si conserva quale vestigio medievale dell'antico Patriarcio (distrutto e poi sostituito dal cinquecentesco Palazzo del Laterano) (fig. V.4.11.1)<sup>943</sup>, oggi inglobata nel santuario della Scala Santa<sup>944</sup>. Come noto, la prima dedizione al protomartire Lorenzo è menzionata al più tardi al tempo di papa Stefano III (768-772)<sup>945</sup>. Il nome con cui anche oggi è ricordata allude al luogo più interno del Tempio di Gerusalemme, dove era conservata

---

*Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 34 (1971), pp. 240-248, in particolare p. 240; Id., *Nicholas' III Oratory of the Sancta Sanctorum and its Decoration*, in «The Burlington Magazine», 115 (1973), pp. 283-294, in particolare p. 283. Solo della decorazione pittorica di San Paolo fuori le mura si conservano i frammenti: cfr. S. Romano, *Un clipeo con busto papale da San Paolo fuori le Mura*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 211-218; Ead., *La decorazione duecentesca di S. Paolo fuori le Mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287*, a cura di S. Romano (La pittura medievale a Roma, Corpus, V), Milano 2012, pp. 339-345.

<sup>940</sup> M.T. Gigliozzi, *I palazzi del papa: architettura e ideologia. Il Duecento*, Roma 2003, pp. 58-61 con bibliografia.

<sup>941</sup> Una pratica che gli valse l'eterna fama nella menzione di Dante Alighieri nell'VIII girone dei simoniaci (Inferno, XIX, 61 ss).

<sup>942</sup> Si veda in particolare: S. Romano, *Visione e visibilità nella Roma papale: Niccolò III e Bonifacio VIII*, in *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, atti del convegno (Città del Vaticano 26-28 aprile 2004), a cura dell'Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2006, pp. 59-76, in particolare pp. 62-63 con bibliografia. Sui munifici donativi all'altare della cappella da parte del papa si veda: Archeological Institute of America, ed., *Gifts of Pope Nicholas III († 1280) to the Basilica of San Pietro in Vaticano*, in «American Journal of Archaeology», 4 (1888), n. 3, pp. 326-328; cfr. Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, pp. 1, 50.

<sup>943</sup> Sul Patriarcio si veda almeno la giornata di studio dedicata al tema edita in: «Mélanges de l'école française de Rome», 116 (2004), 1; sulla cappella: S. De Blaaw, *Il patriarcio, la basilica lateranense, la liturgia*, ivi, pp. 161-171; Gigliozzi, *I palazzi del papa*, pp. 61-71. Un inquadramento anche: D. Sgherri, *Cappella del Sancta Sanctorum*, in *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, a cura di M. Andaloro, Roma 2006 (Pittura Medievale a Roma, Atlante percorsi visivi, 1), pp. 225-230.

<sup>944</sup> In merito alle trasformazioni sistine si veda: T. Amodei, *Il santuario della Scala Santa e la risistemazione sistina*, in *La cappella di San Lorenzo. Trasformazioni, restauri, scoperte*, a cura di M. A. Schroth, P. Violini, Città del Vaticano 2020, pp. 23-27.

<sup>945</sup> *Le Liber Pontificalis*, ed. par. L. Duchesne, I, p. 469. L'attestazione di una cappella dedicata a san Lorenzo, con ogni probabilità da identificarsi con questa, si deve anticipare al pontificato di Pelagio I (556-561): Ph. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sactorum au Latran*, in «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire», 20 (1990), pp. 251-287, in particolare p. 286: cit. in J. Gardner, *L'architettura del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 19-37, in particolare p. 19, p. 34, n. 1.

l'Arca dell'Alleanza, ad indicare il tesoro delle reliquie ivi custodite<sup>946</sup>. Al tempo di Innocenzo III, cui si devono ingenti donazioni, tra cui la celebre copertura argentea dell'icona Achirpita del Salvatore (fig. V.4.11.2), solo il papa poteva celebrare messa nella cappella, una messa a cui assisteva un selezionato pubblico di cardinali<sup>947</sup>. La forma che oggi vediamo si deve alla ricostruzione *a fundamentis* voluta dal neoeletto Niccolò III, come recita l'iscrizione sulle portelle dell'altare (fig. V.4.11.3)<sup>948</sup> e come racconta in un passo ormai *cult* della *Historia Ecclesiastica*, Tolomeo da Lucca (Lucca 1236- Torcello 1337): "Necnon et sacram basilicam ad Sancta Sanctorum evidentius ruinosam a solo terrae opere perpetuo intus ipsam per latere vestivit marmore ac in superiore parte testudinis picturis pulcherrimis ornata fundari iussit"<sup>949</sup>. Niccolò III fece in tempo a vedere l'opera finita e a riconsacrare l'altare una volta riposte le preziose reliquie, morendo poco dopo nell'estate del 1280<sup>950</sup>. Nelle scelte architettoniche operate, la cappella denuncia la sua prestigiosa funzione; è infatti ideata come un vero e proprio scrigno prezioso, sul modello sia funzionale che architettonico della di poco precedente Sainte-Chapelle eretta dal re Luigi IX il santo a Parigi<sup>951</sup>. Il progetto venne coordinato dal Magister Cosmatius, di cui rimane la

---

<sup>946</sup> Le reliquie sono già dettagliatamente enumerate alla fine dell'XI secolo da Giovanni Diacono nella *Descriptio Ecclesiae Lateranensis*: in Gardner, *L'architettura*, p. 19. Sulle reliquie del Laterano una sintesi in: G. Cornini, "Non est locus sanctior orbe locus". *Collecting relics in early medieval Rome*, in *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in Medieval Europe*, catalogue of the exhibition (Cleveland, Museum of Art, 17<sup>th</sup> October 2010- 27<sup>th</sup> January 2011), edited by M. Bagnoli, H.A. Klein, C. Griffith Mann, J. Robinson, New Haven 2010, pp. 69-78 con bibliografia; recentemente anche: M. Brandt, "Crucem diuersis ac praetiosis lapidibus perornatam inspexit": *das Gemmenkreuz der Kapelle "Sancta Sanctorum" - ein Fallbeispiel*, in *Das Buch der Päpste. Der Liber Pontificalis - ein Schlüssel zur europäischen Geschichte*, herausgegeben von K. Herbers, M. Simperl, Freiburg-Basel-Wien-Herder 2020 (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte), pp. 343-366. Il nome con cui la cappella di S. Lorenzo è ancora oggi nota inizia a circolare pressappoco negli anni qui in esame, si ritrova nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e nell'*Historia Ecclesiastica* di Tolomeo da Lucca, per la quale si veda *infra*.

<sup>947</sup> "Cum nomine praefatae basilicae, in qua solus Romanus pontifex celebrat missarum solemnias, et intra suum palatium est constructa": *Patrologia Latina*, CCXXVI, p. 673-674; cfr. Gardner, *L'architettura*, p. 19; De Blaaw, *Il patriarcato*, pp. 165-166. Di questa cappella non conosciamo che il contenuto grazie ad un nuovo dettagliato inventario redatto in quegli anni (cfr. in particolare: H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg im Breisgau 1908; W.F. Volbach, *Il tesoro della cappella Sancta Sanctorum*, Città del Vaticano 1941); in mancanza di altri elementi si ritiene però tradizionalmente che l'antica cappella si trovasse nella medesima posizione della attuale ma più in basso, al primo piano: cfr. De Blaaw, *Il patriarcato*, p. 165 con bibliografia.

<sup>948</sup> "NICOLAUS PP. III HANC BASILICAM A FUNDAMENTIS RENOVAVIT ET ALTARE FIERI FECIT IPSUMQUE ET EADEM BASILICAM CONSECRAVIT": cfr. Gardner, *L'architettura*, p. 20.

<sup>949</sup> Tolomeo da Lucca, *Historia Ecclesiastica*, col. 1181; in Gardner, *Nicholas' III Oratory*, p. 284; Id., *L'architettura*, p. 19. La necessità di ricostruire la cappella a così breve distanza rispetto agli interventi di Innocenzo III è stata attribuita a danni strutturali dovuti ad un evento sismico: cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>950</sup> Della consacrazione è nota la data, 4 giugno, ma è incerto l'anno; si ritiene comunemente dello stesso anno.

<sup>951</sup> In particolare: Gardner, *Nicholas' Oratory*, p. 294; Id., *L'architettura*, pp. 19-37. La Sainte-Chapelle venne consacrata nel 1248. Su di essa si veda: M. Cohen, *The Sainte-Chapelle and the construction of sacral monarchy: royal architecture in thirteenth-century Paris*, Cambridge 2015.

firma sul lato destro dello stipite al termine del corridoio d'ingresso (fig. V.4.11.4)<sup>952</sup>. L'esterno della cappella è oggi parzialmente obliterato dalle nuove fabbriche sistine; ne abbiamo però una testimonianza iconografica negli stessi affreschi, nel modellino consegnato dal papa Niccolò III in persona a Cristo (fig. V.4.11.5); qui si noti l'esterno in laterizio, tre monofore su due dei lati nord e sud e, per quanto riguarda il decoro, sulla scia della tradizione romana, sono realizzate in marmo bianco le mensole marcapiano, le cornici delle finestre, un fregio marcapiano arrotondato e, tra le arcate, i dischi entro cui dovevano essere inseriti colorati<sup>953</sup>.

In pianta la cappella si presenta un unico vano quadrato coperto a crociera archiacuta e costolononata e con scarsella rettangolare. All'interno della cappella è un munifico uso di marmi di spoglio (fig.V.4.11.6). Due colonne di porfido sostengono l'architrave dell'alcova, due altri riquadi porfiretici affiancano l'Achirópita e altri marmi rivestono il pavimento e le pareti della cappella fino alla notevole altezza di due metri. L'abside contiene l'altare reliquiario, l'icona Achirópita del Salvatore nella parete di fondo ed ospita una sfavillante decorazione musiva su fondo aureo nel registro più alto, che comprende le lunette e la volta<sup>954</sup>. Per la conformazione dell'abside, che a ragione è stata spesso descritta come un'alcova, i mosaici risultano visibili solo entrando, privilegio riservato nel Medioevo, come già sottolineato, al solo pontefice. Nella volta un medaglione con il busto di Cristo benedicente è sorretto da quattro angeli in volo (fig. V.4.11.7)<sup>955</sup>; le lunette ai lati sono circondate da un bordo gemmato ed ospitano i mezzi busti dei santi protagonisti delle storie rappresentate nelle pitture, identificati da iscrizioni in lettere capitali nere e con nimbo perlinato: i santi Pietro e Paolo nella stessa lunetta maggiore, separati da una croce a doppia traversa, Lorenzo e Stefano, Agnese e Nicola (fig. V.4.11.8), qui con mitria a castoni preziosi e capelli e barba grigi e mossi.

Al di sopra del rivestimento marmoreo della campata principale è una galleria di archetti trilobati su colonnine tortili, da cui si affaccia una teoria di figure di santi, la cui iconografia originale è oggi

---

<sup>952</sup> Si veda almeno: P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Corpus Cosmatorum I*, Stuttgart 1987, p. 208.

<sup>953</sup> Accedendo alla terrazza che dà sull'esterno della cappella sono ben visibili i segni dei lapicidi. I mattoni sono di reimpiego accuratamente selezionati: Gardner, *L'architettura*, pp. 20-21; Gigliozzi, *I palazzi del papa*, pp. 71-72. Sull'affidabilità e sull'intenzionalità "fotografica" del brano pittorico si veda in particolare: S. Romano, *Cristo, l'antico e Niccolò III*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34 (2001/2002), pp. 43-67, in particolare p. 45.

<sup>954</sup> M. Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, pp. 126-191.

<sup>955</sup> Il modello di questa figura di Cristo è stato rintracciato nella basilica del Laterano: cfr. Romano, *La cappella del Sancta Sanctorum*, pp. 336-339. Si noti che la superficie dorata del mosaico appare come un tessuto, teso attraverso una serie di piccoli bottoncini che corrono tutt'intorno (cfr. Fig.V.4.11.8).



ricalcata dagli affreschi del tempo di Sisto V (fig. V.4.11.6)<sup>956</sup>. Nell'ultimo registro in alto e sulla volta si dispiegano le pitture duecentesche su di un fondo intenso blu oltremare, rivelato nuovamente dai restauri a cura di Carlo Pietrangeli<sup>957</sup>. Nelle vele sono i simboli dei quattro evangelisti (fig.V.4.11.9). Alla sommità delle pareti la decorazione delle lunette archiacute è condizionata dalla presenza di una monofora su ciascun lato (lo strombo è decorato ad imitazione di un intarsio marmoreo, la cornice con una fascia a con fiori entro cerchietti) che dà luogo, in totale, ad otto spicchi con la medesima organizzazione.

Come è stato acutamente messo in rilievo dalla critica, la forma della parete e la presenza delle monofore non fornisce che una spiegazione parziale all'inventiva mostrata nell'organizzazione del ciclo pittorico, dove le storie (sia i riquadri della dedica che le scene narrative) appaiono isolati in una cornice, eludendo il tipico andamento a riquadri in linea orizzontale della pittura romana e italiana, configurandosi come veri e propri "quadri" appesi alle pareti e circondati da un classicheggiante insieme di motivi di riempimento<sup>958</sup>.

Su ciascuna lunetta in alto è ritagliato un angolo di spazio ultraterreno indicato dallo sfondo blu, dove sono sospesi in volo due angeli in direzioni divergente. Più in basso su fondo rosso è inserita una coppia di pannelli di formato quadrato, circondati da un bordino decorativo a gradini. Ciascun "quadro" è affiancato all'esterno da un cantaro, solidamente inserito nello spazio, da cui si snoda verticalmente di un tralcio di acanto spinoso ad avvolgimenti circolari<sup>959</sup>, mentre in alto è sormontato da una lunetta, il cui perimetro è definito dai corpi di due filiformi delfini, con al centro un motivo a ventaglio, affiancato racemi vegetali e sormontato da due colombe bianche in volo.

Nel punto di maggiore rilievo del ciclo, nella parete est, si trovano due riquadri che dialogano tra loro: a sinistra, presentato da Pietro e Paolo (che gli stanno rispettivamente davanti e dietro), papa Niccolò III sostiene con eleganti guanti bianchi il modellino della cappella ed è colto nell'atto

---

<sup>956</sup> La galleria con archetti trilobi e insieme l'inconsueta volta costolonata sono stati avvicinati al modello della basilica assiate. Sulla fase cinquecentesca si veda: P. Tosini, *La loggia dei santi del Sancta Sanctorum: un episodio di pittura sistina*, in *Sancta Sanctorum*, pp. 202-223.

<sup>957</sup> I lavori di pulitura rivelarono al di sotto delle scure ridipinture del tempo del Cardinale Riario – ne resta un saggio solo nell'episodio del martirio di santo Stefano, il ciclo pittorico duecentesco come ora possiamo apprezzarlo, riaprendo così la questione storiografica del primato toscano e del ruolo di Roma nel campo delle novità artistiche di fine secolo. Si veda come orientamento almeno: H. Belting, *Assisi e Roma. Risultati, problemi, prospettive*, in *Roma anno 1300*, pp. 93-98; Romano, *La cappella del Sancta Sanctorum*, pp. 333-336, 338.

<sup>958</sup> Sull'argomento in particolare: M. Bratsberg Hauknes, *Emblematic narratives in the Sancta Sanctorum*, in «Studies in Iconography», 34 (2013), pp. 1-46.

<sup>959</sup> Una scelta simile viene adottata nella decorazione pittorica duecentesca dell'Abbazia delle Tre Fontane: cfr. I. Quadri, *La decorazione della sala capitolare e del vestibolo all'abbazia delle Tre Fontane*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, a cura di S. Romano, Milano 2012 (La pittura medievale a Roma, Corpus, V), p. 129.

di inginocchiarsi per la donazione (figg. V.4.11.10-11). Il ritratto del pontefice che le fonti descrivono di non comune grazia e bellezza, è rappresentato come già Innocenzo III in Vaticano<sup>960</sup>, senza nimbo quadrato, solo con l'alta tiara ad una sola corona sormonta il capo. Il papa è poi di proporzioni monumentali: alzandosi la sua statura non potrebbe essere contenuta nello spazio disponibile, superando quella dei principi degli apostoli<sup>961</sup>. Il dono del pontefice è rivolto a Cristo nel riquadro di destra, rappresentato seduto su un trono da cui spuntano due angeli in volo. Come già messo in evidenza dalla critica, i caratteri della fisionomia e l'iconografia rivelano che l'immagine di Cristo prende a modello l'achiropita conservata nella cappella; il papa sta dunque donando alla *Vera Imago* il suo prezioso scrigno di reliquie<sup>962</sup>. Proseguendo in senso antiorario, la parete meridionale ospita il martirio della croce di Pietro (fig. V.4.11.12) a sinistra e la decapitazione di Paolo a destra (fig. V.4.11.13); la parete occidentale ospita il martirio Stefano a sinistra (fig. V.4.11.14) e quello di Lorenzo a destra (fig. V.4.11.15); infine l'ultima parete a nord include l'esecuzione di Agnese a sinistra (fig. V.4.11.16) e il miracolo di san Nicola che dona la dote alle tre fanciulle a destra (fig. V.4.11.17). Nonostante gli episodi scelti per la loro iconicità non lo necessiterebbero, ognuno è accompagnato da iscrizioni in lettere capitali latine bianche, identificative dei protagonisti e cooprotagonisti, che, ad esclusione del riquadro nicolaiano, sono da identificarsi nei carnefici.

Il riquadro dedicato al miracolo di san Nicola è adiacente all'immagine del papa Niccolò inginocchiato<sup>963</sup> e ospita due momenti consecutivi del racconto, da leggersi da destra verso sinistra. In una loggia architravata che si regge su due colonnine tortili ed ha alle spalle un muro di mattoni sono rappresentati, in due letti separati, il padre delle fanciulle "VIR NOBIL(IS) PAUP(ER)" e le sue figlie "PUELLAE FILIE VIRI"<sup>964</sup>. Le tre fanciulle sono in un letto più piccolo in primo piano, dormono l'una accanto all'altra sotto ad un lenzuolo bianco e una coperta rossa, da cui fuoriescono solo le teste, il collo e le spalle nude; hanno capelli lunghi castano chiaro portati legati indietro. In secondo piano il padre anziano con barba e capelli grigi è anch'egli a spalle nude (la coperta ocre lascia scoperto il petto e le braccia), è vigile e guarda verso l'osservatore con espressione sofferente. L'uomo è infatti ancora sveglio, perché turbato dall'empio proposito

---

<sup>960</sup> Sul ritratto di Innocenzo III si veda in particolare: A. Iacobini, *Il mosaico absidale di S. Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta Picta*, pp. 119-129.

<sup>961</sup> Sul ritratto di Niccolò III, immagine della bellezza di Cristo, si veda in particolare: Romano, *Cristo, l'antico*, pp. 64-67.

<sup>962</sup> Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, pp. 57-59; Ead. *Cristo, l'Antico*, p. 50; Ead., *La cappella del Sancta Sanctorum*, p. 324.

<sup>963</sup> Posizione di rilievo che non poteva sfuggire: Gardner, *Nicholas' III Oratory*, p. 294; Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, p. 50.

<sup>964</sup> S. Riccioni, *Iscrizioni*, in *La cappella del Sancta Sanctorum*, pp. 332-333, in particolare p. 332.

maturato nei confronti della virtù delle figlie , al quale la povertà lo costringe. In alto, da una finestra nella parete verde azzurra, si affaccia il santo a mezzo busto (“S. [NICO]LAUS”), rappresentato con nimbo dorato e a malapena contenuto nello spazio dell’apertura. Indossa una tunica bianca e un mantello rosso e, rivolgendo il volto e lo sguardo verso il basso, si sporge con il solo braccio destro per lasciar cadere l’involto con le monete della dote.

Il seguito della storia è sulla sinistra: san Nicola (“S. NICOLAUS”) è rappresentato per la seconda volta, in movimento verso sinistra, in una posa dinamica di stampo classicheggiante, una mano tiene le pieghe del mantello e l’altra indica l’uomo (“VIR”), il padre delle fanciulle, che gli si avvicina dalla porta di un edificio alto e stretto, con il corpo coperto da una veste da camera di colore bianco, leggermente piegato in avanti. L’uomo è già oltre la soglia (rimane indietro solo un piede) e la gestualità delle figure rivela il dialogo che nel racconto agiografico avviene tra i due al momento dell’incontro.

La conclusione del racconto concorda sostanzialmente sia con la più antica traduzione latina della Vita di Giovanni Diacono e la più sintetica versione scritta dal domenicano Jacopo da Varagine. Il padre si sveglia a causa del rumore prodotto dall’ultimo sacco di monete d’oro calato dalla finestra, ancora più generoso dei due precedenti, e, inseguito il suo benefattore perché desideroso di vederne il volto e ringraziarlo, si inginocchia ai suoi piedi per poterli baciare. Il santo rifiuta e chiede all’uomo di non rivelare a nessuno la sua identità: il tema del rifiuto ha più spazio nel primo testo<sup>965</sup>, mentre appena una riga gli è dedicata nella *Legenda Aurea*<sup>966</sup>. Il dialogo tra i due, il significato del silenzio del padre sull’identità del giovane Nicola e la ritrosia dimostrata dal santo hanno un grande rilievo in Giovanni Diacono Napoletano e nelle versioni della storia che da lui direttamente dipendono. In Jacopo da Varagine infatti manca la chiosa morale del racconto, in cui Giovanni Diacono teneva a sottolineare l’importanza dell’anonimato di Nicola e della sua modestia: “noluit enim quamcumque saeculi captare famam, ne sanctorum contubernium privaretur”<sup>967</sup>.

---

<sup>965</sup> “Quod Sanctus, pio ut erat pectore, prohibuit fieri, sed breviter allocutus, exegit ab eo, ne ququam, quamdiu vitales carperet auras, Nicolaum huius rei indicaret auctorem: ed. in Corsi, *La leggenda di S. Nicola*, p. 367.

<sup>966</sup> “Quo ille refutans ab eo exegit, ne eum quam viveret publicaret”: Jacobi a Voragine, *Legenda Aurea: Vulgo Historia Lombardica Dicta*, a cura di J. G. T. Grasse, Lipsia 1850, p. 22; trad. in *Jacopo da Varagine, Leggenda aurea*, Traduzione di C. Lisi, Firenze 1999, pp. 24-25.

<sup>967</sup> Ed. in Corsi, *La leggenda di S. Nicola*, p. 367. Si noti che, anche per questo, la *Legenda Aurea* quale fonte di riferimento per l’affresco del *Sancta Sanctorum*. Oltre all’appartenenza all’ordine dei predicatori, verso cui il cardinale Orsini si era mostrato cauto, proprio nel corso dei tre anni del pontificato di papa Niccolò, Jacopo aveva perso prestigio ed era stato assolto dall’incarico di priore della provincia di Lombardia, riacquisito solo nel 1281: cfr. Casagrande, s.v. *Jacopo da Varagine*, pp. 92-102.

Il programma iconografico concepito per la cappella privata del papa illustra le *passiones* dei principi degli apostoli, dei protomartiri e di Agnese, l'unica presenza femminile, ugualmente rappresentativa delle origini del cristianesimo romano: una selezione perfettamente coerente nell'idea della *Renovatio* della Chiesa promossa dal pontefice Niccolò fin dalla sua salita al soglio pontificio<sup>968</sup>. Se non fosse bastato il rilievo simbolico dei santi romani scelti per il ciclo pittorico, l'altare riconsacrato conservava per ciascuno di loro anche le reliquie<sup>969</sup>. Coerente con questo richiamo alle origini è anche il raffinato uso "archeologico" di un repertorio tratto da fonti classiche e tardoantiche, l'imitazione della pittura antica appare frutto di scelta consapevole, in quanto la grandezza della Roma cristiana si sostiene sulla passata gloria della Roma antica<sup>970</sup>.

In questo contesto apparentemente isolata e anomala è la scelta del miracolo di san Nicola anche nel suo carattere più propriamente narrativo<sup>971</sup>. Del santo, inoltre, in nessun caso è testimoniato il possesso di reliquie all'interno nella preziosa collezione della cappella. È chiaro che la presenza di san Nicola si giustifica come ovvio riferimento al nome scelto da Giovanni Gaetano Orsini in occasione della sua elezione, ovvero un legame devozionale personale del papa con il santo. Come già premesso, prima della nomina papale il suo titolo cardinalizio era legato alla chiesa di S. Nicola in Carcere e l'immagine di san Nicola appare anche sul suo sigillo cardinalizio (fig. V.4.11.18)<sup>972</sup>; san Nicola lo presenterà poi a Cristo insieme a san Francesco, anche nel perduto affresco del suo sepolcro in Vaticano<sup>973</sup>.

Tra i più diffusi nell'iconografia dell'Occidente medievale, ben oltre il territorio italiano, il miracolo di san Nicola che dona la dote alle tre fanciulle è chiaramente un manifesto della virtù cristiana della carità. In termini più concreti, la generosità di Nicola è uno specchio dell'evergetismo dello stesso papa, i cui doni alla comunità potevano vedersi in quegli anni in alcuni dei monumenti chiave della città. La scelta di rappresentare il racconto includendovi la conclusione ovvero il riconoscimento del santo da parte del beneficiario e il suo gesto di ritrosia, esplicita, nel riquadro del *Sancta Sanctorum*, il tema della modestia di san Nicola; la sua azione caritatevole assume valore proprio perché fatta nell'anonimato e senza sfoggio di sé, senza doppi fini e senza che questa risulti un abbellimento della propria personale immagine. In questo senso si potrebbe

---

<sup>968</sup> In particolare: Romano, *La cappella del Sancta Sanctorum*, pp. 333-336 con bibl. precedente.

<sup>969</sup> G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo nel patriarcio lateranense*, Roma 1747, pp. 39-41; cit. in Romano, *La cappella del Sancta Sanctorum*, p. 336.

<sup>970</sup> In particolare Romano, *Il Sancta Sanctorum*, pp. 38-50; Ead. *Cristo, l'antico*, pp. 43-67.

<sup>971</sup> Cfr. Bratsberg Hauknes, *Emblematic narratives*, p. 36.

<sup>972</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>973</sup> L'informazione è tramandata dall'anonimo frate inglese che aveva raccolto alcune fonti francescane del Duecento: *Chronicon di Lanercost*, ed. a cura di J. Stevenson, Edinburgh 1838, p. 99; cit. in Romano, *Visione e Visibilità*, p. 62.

leggere in questo “ritratto” allo specchio, contenuto nel miracolo nicolaiano una sorta di rovescio della medaglia dell’adiacente ritratto del committente, il quale si pone, come già sottolineato dalla critica, al centro del programma iconografico della cappella in un’immagine moderna, personalizzata, e che potremmo definire senza indugio del tutto priva di modestia<sup>974</sup>.

Aggiungiamo inoltre che il miracolo selezionato per il *Sancta Sanctorum* rappresenta la prima vera prova della virtù di san Nicola, ove si escludano i prodigi legati all’infanzia, operato dal santo in un momento precedente alla sua consacrazione alla dignità episcopale avvenuta per elezione divina. Il giovane di nobili natali Nicola, prima che il suo ruolo lo richiedesse, mostra insolita ed eccezionale virtù e devozione verso il prossimo. Chissà che questo miracolo non servisse anche a giustificare la posizione di Niccolò III davanti agli sguardi dei cardinali dinanzi a cui celebrava, implicitamente ricordando che la sua elezione poggiava sulle solide radici dell’attività svolta e della virtù dimostrata prima di ricoprire il massimo ruolo. Come già anticipato, infatti, Giovanni Gaetano, come san Nicola, non aveva fatto un *cursus* tradizionale per sedere sulla cattedra di Roma e aveva assunto il sacerdozio solo dopo la sua elezione a pontefice.

---

<sup>974</sup> Già menzionato in relazione ad un clima profondamente mutato il “modesto” ritratto di Onorio III nell’abside di San Paolo fuori le Mura dove il papa in *proskynesis* è di dimensioni davvero minute rispetto al piede di Cristo che si accinge devotamente a toccare, come già sottolineato da Serena Romano, cfr. *supra*.

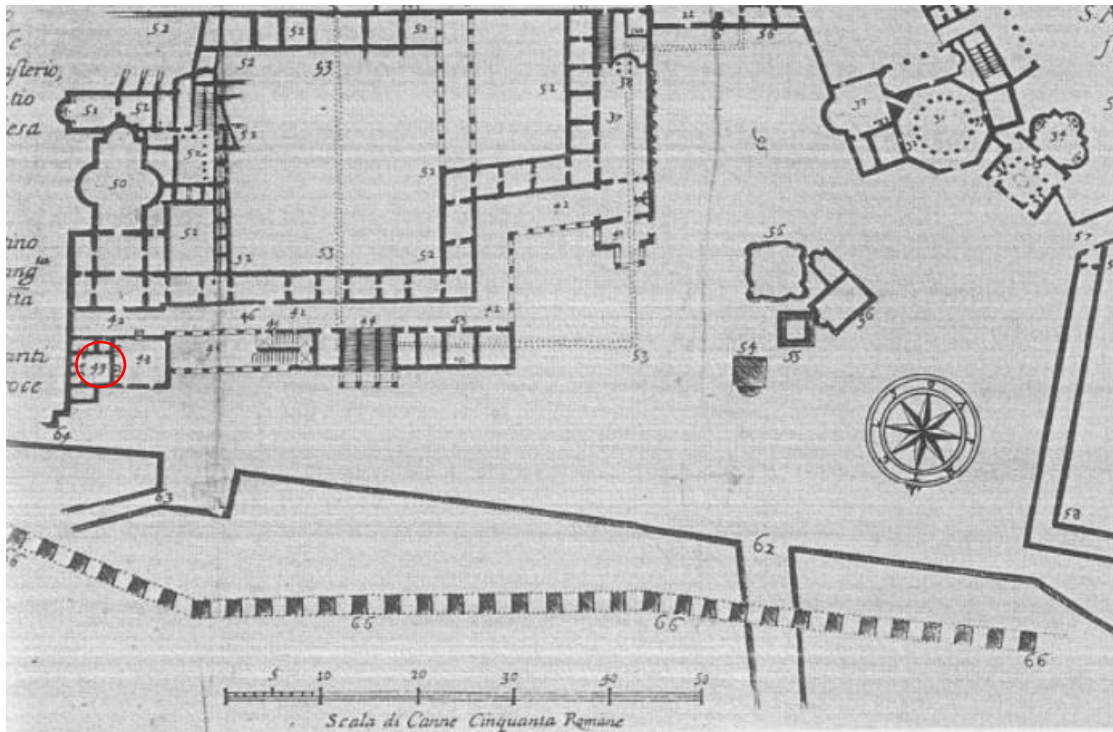


Fig. V.4.11.1. Francesco Contini, Pianta della chiesa e palazzo lateranense, particolare (Severano 1630).



Fig.V.4.11.2. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, abside, l'icona Achiropita del Salvatore.



Fig. V.4.11.3. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, battenti della porta bronzea di ingresso, sulla destra l'iscrizione dedicatoria di Niccolò III.

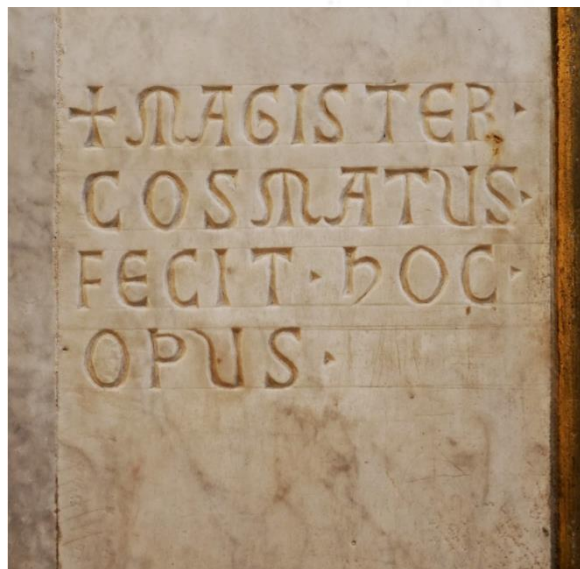


Fig. V.4.11.4. Roma, Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, stipite della porta d'accesso, firma del Magister Cosmatus.



Fig. V.4.11.5. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete est, Niccolò III dona il modellino della cappella a Cristo, particolare.

Fig. V.4.11.6. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, veduta forzata delle pareti nord ed est.

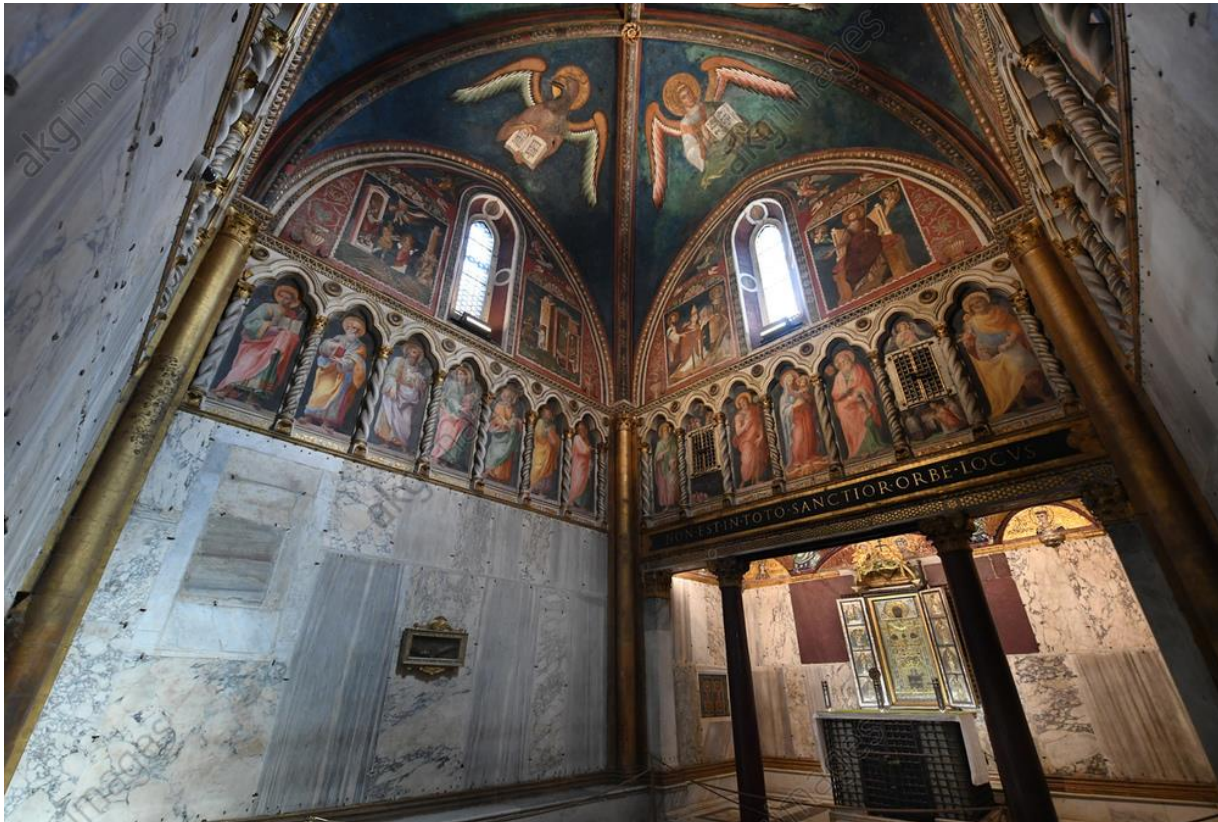






Fig. V.4.11.7. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, abside, volta.

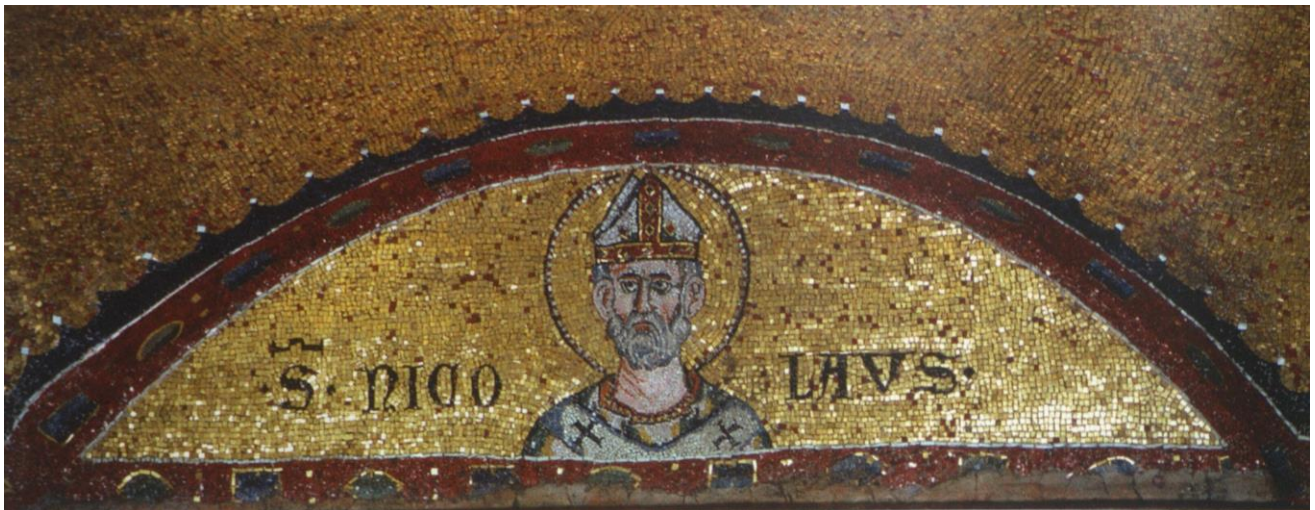


Fig. V.4.11.8. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, abside, lunetta sinistra del lato est, san Nicola.



Fig. V.4.11.9. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, volta.



Fig. V.4.11.10. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete est, Niccolò III dona il modellino della cappella a Cristo.



Fig. V.4.11.11. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete est, papa Niccolò III presentato dai santi Pietro e Paolo.



Fig. V.4.11.12. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete sud, martirio di san Pietro.



Fig. V.4.11.13. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete sud, martirio di san Paolo.



Fig. V.4.11.14. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete ovest, martirio di santo Stefano.

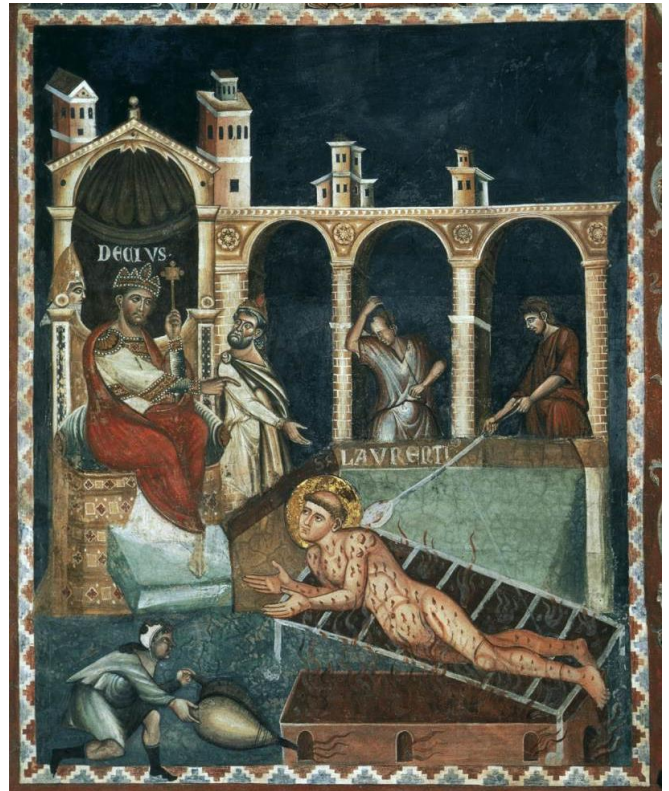


Fig. V.4.11.15. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete ovest, martirio di san Lorenzo.



Fig. V.4.11.16. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete nord, il martirio di sant'Agnese



Fig. V.4.11.17. Roma, Santuario della Scala Santa, *Sancta Sanctorum*, parete nord, particolare.



Fig.V.4.11.18. London, British Museum, Sigillo di Giangaetano Orsini (prima del 1277). In alto la Madonna con Bambino, in basso san Nicola benedice Giangaetano (Bratsberg Hauknes 2013).

#### V.4.12. La 'quarta navata' di S. Saba a Roma (Lazio)

L'area del piccolo Aventino venne inclusa nel perimetro urbano solo a partire dalla costruzione delle mura aureliane nel 271 d.C., fu occupata da residenze aristocratiche nel corso dell'età imperiale, venne gravemente danneggiata dalle devastazioni barbariche nella prima metà del V secolo e ripopolata a seguito della guerra greco-gotica, quando il porto fluviale, già attivo in epoca repubblicana, riassunse un ruolo centrale nell'economia cittadina. Per la frequentazione di mercanti dall'Oriente la riva del fiume prese il nome di *ripa graeca*<sup>975</sup>. Qui, nel suo versante settentrionale, sorse in epoca molto antica il monastero di S. Saba.

Nella *Vita di san Gregorio Magno* scritta da Giovanni Diacono (circa 852 - m. prima dell'882) si racconta che la madre del santo, Silvia, dimorava in quel luogo "iuxta portam beati Pauli apostoli", che ai suoi tempi ospitava un celebre monastero "loco qui dicitur Cella Nova, quo hactenus oratorium nomini eius dedicatum est, et famosum sancti Sabae confessoris Christi monasterium [...]"<sup>976</sup>. A questa notizia si aggiunge la testimonianza di Simeone Metafraste, che nella sua versione greca della vita di Gregorio, afferma che il luogo era in origine la dimora familiare di Silvia<sup>977</sup>, informazione che concorda con il carattere dei ritrovamenti archeologici al di sotto del pavimento della basilica<sup>978</sup>. Della storia successiva del monastero, dopo la sua fondazione, ci tramanda notizia una fonte più antica; una vita siriana di Massimo il Confessore, scritta poco dopo la sua morte nel 662, dove si racconta di un gruppo di studenti nestoriani di Nisibi, in fuga dalle invasioni arabe in Africa, che vennero accolti a Roma sotto il pontificato di Martino I (649-653) nel

---

<sup>975</sup> A. Briotti, *Il quartiere di San Saba e l'Aventino*, Roma 1988, p. 7; C. La Bella, *San Saba*, Roma 2003 (Chiese di Roma illustrate, 35), pp. 12-13 con bibliografia. Sulle trasformazioni nei primi secoli del Medioevo cfr. anche: L. Pani Ermini, *Forma Urbis. Lo spazio urbano tra VI e IX secolo*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 27 aprile-1 maggio 2000), Spoleto 2001, I, pp. 255-323, in particolare pp. 304-306; R. Narducci, L. Rustico, *L'Aventinus minor. Un paesaggio urbano tra archeologia e storia*, in *Studi e scavi sull'Aventino 2003-2015*, a cura di A. Capodiferro, L. M. Mignone, P. Quaranta, Roma 2017, pp. 81-98.

<sup>976</sup> *Vita Sancti Gregorii*, I, 9 in J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus serie Latinae*, Tournholt 1844-1864, LXXV, c. 6; C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927, p. 430; La stessa dominazione di *Cella Nova* si trova nella versione greca della vita di Gregorio Magno, scritta entro la fine del IX secolo: La Bella, *San Saba*, pp. 25-26.

<sup>977</sup> La tradizione oltre alla vita di Gregorio Magno sembra essere confermata nel Medioevo, come testimonia la bolla di papa Lucio II sulla quale si dirà a breve.

<sup>978</sup> Al momento della scoperta si era ritenuto di potervi identificare lo *Stadium* delle truppe dei *vigiles* di epoca augustea: Si veda in particolare M. Delle Rose, *Crudis leguminibus pascebatur. Cellae Novae e San Saba, fonti e riscontri archeologici*, in «Romanobarbarica», 9 (1986-1987), pp. 65-113, in particolare pp. 72-74; La Bella, *San Saba*, p. 26; S. Cutarelli, *La lettura dello spazio attraverso la superficie. L'aula ipogea di S. Saba a Roma*, in «Architettura storia restauro – Architecture history restoration», 5 (2018), 9, pp. 108-148.

monastero denominato *Cellae Novae*<sup>979</sup>. Oltre che dalle fonti, la presenza di una comunità greca di monaci è testimoniata anche dal più antico strato pittorico rinvenuto nell'oratorio inferiore<sup>980</sup>. I monaci della comunità del Piccolo Aventino, forse in virtù del loro bilinguismo e per il loro legame con la madre patria (e chissà se non anche per un carattere aristocratico legato alle origini), sono documentati a partire dal terzo quarto del VII secolo in importanti ruoli diplomatici. Tra le menzioni ricordiamo solo l'ambasceria voluta da papa Adriano I, che nel 785 aveva inviato l'abate Pietro a Costantinopoli presso l'imperatore Costantino IV e sua madre Irene; in questo caso al monastero si fa riferimento, per la prima volta, con la denominazione odierna<sup>981</sup>. Scarse sono le notizie per i secoli successivi; nel X secolo, forse in corrispondenza della crisi più generale delle comunità ellenofone romane, è testimoniata la presenza benedettina dalle pitture dell'oratorio con figure di santi vestiti con l'abito dell'ordine<sup>982</sup>. In seguito, in corrispondenza del breve pontificato di papa Lucio II (1144-1145) si verifica una decisiva svolta nella storia del complesso: la bolla datata 19 gennaio 1145 affida la chiesa e il monastero all'ordine cluniacense e a Pietro suo priore<sup>983</sup>. Tra il 1145 e il 1205 (o 1206), la data che risulta dall'epigrafe murata nel portale della chiesa con la firma del "MAGISTER JACOPUS", identificato con Jacopo di Lorenzo<sup>984</sup>, dovette avvenire la ricostruzione quasi dalle fondamenta della chiesa (fig. V.4.12.1). L'oratorio venne trasformato in una più maestosa basilica a tre navate con archi a tutto sesto su colonne di reimpiego, senza

<sup>979</sup> S. Brock, *An early syriac life of Maximus the Confessor*, in «Analecta Bollandiana», 91 (1973), pp. 299-346, in particolare p. 318; La Bella, *San Saba*, p. 31. Nessun riscontro di questo avvenimento nella biografia del santo del Liber Pontificalis: *Liber Pontificalis*, ed. par L. Duchesne, I, pp. 336-340. Sul monachesimo orientale a Roma si veda: J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s. - fin du IXe s.)*, Bruxelles 1983; F. Bulgarella, *Presenze greche a Roma: aspetti culturali e religiosi*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 21-29 aprile 2001), Spoleto 2002, II, pp. 943-988.

<sup>980</sup> Si veda almeno: P. Styger, *Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 28 (1914), pp. 49-96; G. Bordini, *Gli affreschi di San Saba sul piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008.

<sup>981</sup> *Le Liber Pontificalis*, I, p. 511. Sulle fonti tra VII e VIII secolo si veda: La Bella, *San Saba*, pp. 32-35. Il nome di *Cellae Novae* menzionato dalle fonti è sembrato una derivazione dal nome della casa madre dei seguaci di san Saba a Gerusalemme, la "Lavra nuova".

<sup>982</sup> La Bella, *San Saba*, pp. 35-37. Nessuna certezza sul ruolo nella vita del monastero all'epoca dell'invasione normanna di Roma del 1085, che, come noto, è stata variamente amplificata dalle fonti e dalla critica.

<sup>983</sup> [...] Beati Sabae monasterium a temporibus beatissimi papae Gregorii in religioni et honestate fundatum atque magnis et amplissimis possessionibus ditatum fuisse dignoscitur. Nunc autem peccatis exigentibus, et religio elapsa est et pravorum hominem superabundante nequitia bona et possessiones distracta sunt et ab ipso contra iustitiam alienata [...]: Migne, *Patrologia Latina*, CLXXIX p. 931; cfr. Huelsen, *Le chiese di Roma*, p. 431; La Bella, *San Saba*, p. 68.

<sup>984</sup> †AD HONOREM DOMINI NOSTRI IHV ANNO VII PONTIFICATUS DOMINI INNOCENTII III PP † HOC OPUS D(omi)NO IOHANNE ABBATE IUBENTE FACTUM EST P(er) MANUM MAGISTRI JACOPUS†. Jacopo di Lorenzo lavora nella realizzazione del chiostro di Santa Scolastica di Subiaco pochi anni prima: P. F. Pistilli, L. Benfante, *...Marmorari romani sotto Innocenzo III. L'avvento del quadrato claustrale nel monastero di San Saba*, in *Atti dell'anno innocenziano a 800 anni dalla morte (1216-2016)*, a cura di F. Romiti, Rimini 2018, pp. 39-54, in particolare pp. 39-42.



transetto, terminante in tre absidi semicircolari (fig.V.4.12.2)<sup>985</sup>. Come è stato possibile dedurre dagli scavi archeologici condotti a partire dal 1898, per costruire il nuovo edificio le pareti dell'oratorio vennero abbattute e usate come riempimento per le fondamenta<sup>986</sup>, le pareti d'ambito servirono poi come base dei colonnati, condizionando orientamento (sud-est) e proporzioni della basilica benedettina. Risalgono al principio del Duecento anche il portico a due livelli in facciata e buona parte dell'arredo liturgico, poi completato nei decenni successivi dai Vassalletto<sup>987</sup>. In questo periodo la chiesa e il monastero aggiunsero alla dedicazione a san Saba anche quella all'apostolo Andrea<sup>988</sup>. Forse poco dopo la metà del secolo venne decorata la torre campanaria con un ciclo dei mesi e di allegorie, oggi mutilo a seguito del suo abbattimento nel corso dei restauri novecenteschi, forse da riferire ad una camera del tesoro dell'abbazia<sup>989</sup>. Nel 1320 il

---

<sup>985</sup> Confronti con l'architettura di S. Giovanni a Porta Latina e S. Prisca: R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, *Corpus Basilicarum Christianum Romae*, III, Città del Vaticano 1976, p. 67; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio il Romanico*, Milano 2001, pp. 145-146; La Bella, *San Saba*, pp. 70-71.

<sup>986</sup> Dalla campagna di esplorazione del primo Novecento sappiamo anche che la costruzione della nuova chiesa venne condizionata dalle fondazioni preesistenti. Sul ritrovamento fortunato da parte dell'Associazione Artistica fra i Cultori dell'Architettura dell'antico oratorio al di sotto del piano di calpestio della basilica e dei frammenti di due campagne pittoriche altomedievali si veda in particolare: M.E. Cannizzaro, *Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «Notizie degli scavi di antichità», 26 (1901), pp. 10-14; Id., *L'antica chiesa di San Saba sull'Aventino*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Roma 1900), Roma 1902, pp. 241-248; I.C. Gavini, M.E. Cannizzaro, *Nuove scoperte avvenute nella chiesa di S. Saba, sul falso Aventino; Continuazione degli scavi nella chiesa di San Saba sull'Aventino*, in «Notizie degli scavi di antichità», 27 (1902), pp. 270-273; 465-466; I.C. Gavini, *I lavori di S. Saba, il restauro*, in «Annuario dell'Associazione artistica fra i cultori dell'Architettura», (21-25) 1912, pp. 26-42. Per un inquadramento della scoperta e sul contesto di ricezione anche: Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio*, pp. 201-233. Sul complesso altomedievale si veda in particolare: S. Cutarelli, *Il complesso di San Saba sull'Aventino. Architetture e sedimentazioni di un monumento medievale*, Roma 2019, pp. 47-76. Sulle fasi del restauro si veda inoltre: F. Strinati, *La ristrutturazione della chiesa tra il 1573 e il 1575. Il rapporto con l'antico tra il Lauretano e Baronio*, in *Baronio e le sue fonti*, atti del convegno di studi (Sora, 10-13 ottobre 2007), a cura di L. Gulia, Sora 2009, pp. 579-713 (con numerosi riferimenti ai restauri tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento e appendici documentarie relative); Cutarelli, *Il complesso*, pp. 107-127. Sulle pitture: Bordi, *Gli affreschi di San Saba*; Ead., *Un pictor, un magister e un'iscrizione enigmatica nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo*, in «Opera Nomina Historiae», 1 (2009), pp. 51-76. È curioso comunque che in un momento tradizionalmente descritto come revivalistico o quasi "neoclassico" della Chiesa di Roma, con la ripresa di temi e motivi dal repertorio paleocristiano anche sulla lunga onda della Riforma Gregoriana, si potesse concepire di buttare giù senza scrupoli le pareti medievali dell'oratorio che già si riteneva essere la casa di santa Silvia e insieme i suoi affreschi.

<sup>987</sup> La Bella, *San Saba*, pp. 71-73. Sulla dismissione dell'arredo liturgico tra 1651 e 1656 si veda in particolare: Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, pp. 579-713. Dopo la dismissione l'arredo venne disperso per le varie proprietà gesuite a Roma, tra cui la Vigna dei Parioli da dove proviene quanto rimasto della *schola cantorum*, acquistata sul mercato antiquario dalla stessa Associazione Artistica dei Cultori dell'Architettura con il concorso del Ministero della Pubblica Istruzione nel corso del 1914 (ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I (1908-1924), b. 1476).

<sup>988</sup> Ughelli, *Italia sacra*, I, p. 259; La Bella, *San Saba*, p. 73.

<sup>989</sup> La funzione dell'ambiente è stata suggerita sulla base della lapide in Campidoglio con iscrizione: TURRIS SANCTI SABAE CAMELLARIA, quest'ultima forse da leggersi come una forma di "cameraria": I. Quadri, *Il ciclo dei mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale di San Saba*, in *Il Duecento e la cultura gotica*, pp. 245-248.

cosiddetto Catalogo Torinese informa che il monastero di San Saba era retto da un abate e che la comunità era composta da 26 monaci<sup>990</sup>. Nel Quattrocento esso divenne commendata, venne ceduto ai monaci cistercensi sotto il pontificato di Giulio II (1503-1513) e, quando questi lasciarono S. Saba per una *location* più prestigiosa, venne affidato all'Ospedale di Santo Spirito per poi essere concesso nel 1573 da Gregorio XIII (1572-1585) all'ordine gesuita del Collegio Germanico, alla cui tutela la basilica è sottoposta ancora oggi<sup>991</sup>.

L'ambiente denominato "quarta navata" è leggermente più stretto della navata laterale sinistra e più breve rispetto a questa<sup>992</sup>, con cui comunica attraverso tre ampi arconi su colonne più un archetto ogivale; si articola in quattro campate con una copertura a crociera di restauro (fig.V.4.12.3). Nel 1901 sia Hartmann Grisar che Mariano Edoardo Cannizzaro avevano ritenuto che la "quarta navata" fosse preesistente alla chiesa cluniacense che aveva inglobato questa parte di un edificio chiesastico anomalo<sup>993</sup>. Nel 1910 Augusto Bacci analizzando i punti di sutura delle murature evidenziò che il muro estremo della navata sinistra era stato tagliato per creare le aperture, indicando quindi che questa era "contemporanea o quasi" alla chiesa, di fatto suggerendo una datazione post 1205<sup>994</sup>. In origine quindi l'ambiente si apriva verso l'esterno sul lato nord-est con una serie di archi su pilastri (fig.V.4.12.4). La parete in comune con la navata invece era chiusa e nel registro superiore erano una serie di monofore (fig.V.4.12.5), in seguito, entro gli anni '80 del Duecento, termine *ante quem* fornito dalle pitture, gli archi verso l'esterno vennero tamponati e la parete in comune con la navata sinistra venne aperta, inglobando la struttura nel corpo della basilica. Dopo le prime ipotesi formulate dai ri-scopritori della *facies* medievale, nella storia degli studi più recente, anche per la totale mancanza di confronti sotto un profilo architettonico, nonché l'assenza di fonti contemporanee ai nuovi interventi strutturali condotti nel riformato monastero cluniacense<sup>995</sup>, appare ancora incerta questione riguardante

---

<sup>990</sup> "Monasterium sancti Sabbe habet abbatem et monachos XVI": Cod. Taurin., Lat.A. 381, nr. 71: cfr. Huelsen, *Le chiese di Roma*, pp. 36, 430; La Bella, *San Saba*, p. 75.

<sup>991</sup> Si veda la sintesi delle vicende in: La Bella, *San Saba*, pp. 78-91.

<sup>992</sup> Verso la facciata sono due ambienti oggi adibiti a museo-deposito, addossati su questo lato a partire dal Trecento (fig. V.4.12.2b, nr.4): Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, p.

<sup>993</sup> H. Grisar, *S. Saba sull'Aventino*, in «La civiltà cattolica», 43 (1901), 3, pp. 719-724, in particolare p. 721-722; Cannizzaro, *Roma. Nuove scoperte*, pp. 11-12; cfr. Cutarelli, *Il complesso*, p. 114.

<sup>994</sup> A. Bacci, *Studia sopra la chiesa Aventinese di S. Saba*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 24 (1910), pp. 155-171; cfr. Cutarelli, *Il complesso*, p. 114. Di questi anni vale la pena di menzionare il progetto di abbattimento della quarta navata del 1908, poi fortunatamente naufragato grazie all'intervento di Federico Hermanin: ACS, AA.BB.AA., Divisione I (1908-1924), b. 1476; cfr. anche: Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, pp. 618-622.

<sup>995</sup> Le uniche testimonianze documentarie sono rappresentate dal *Liber Censuum* di Cencio Camerario del 1192, dove si apprende che il monastero, qui "monasterium S. Sabe" riceveva III soldi (cfr. Huelsen, *Le chiese di Roma*, p. 17, nr. 15; La Bella, *San Saba*, p. 69) e da una carta del 1204 riguardante la chiesa di

l'erezione dell'ambiente denominato tradizionalmente "quarta navata" e le sue successive modificazioni. Sulla natura e sulla destinazione di questo spazio prima della sua rifunzionalizzazione, le strade suggerite nella più recente critica sono sostanzialmente due: che l'ambiente costituisse uno dei bracci di un chiostro oppure che si configurasse come un portico<sup>996</sup>. La prima opzione appare la meno preferibile considerando che un chiostro veniva costruito negli stessi anni sul lato opposto della basilica<sup>997</sup> e la possibilità di un doppio chiostro così configurato non trova confronti nel quadro dell'architettura claustrale tra la fine del XII e i primi del XIII secolo. Quello che vediamo oggi è comunque il risultato di una serie di interventi: dopo la consegna del monastero ai gesuiti nel 1573, vennero tamponate le arcate verso la navata sinistra, come si evince dalla pianta di Girolamo Gastaldi del 1666 (fig.V.4.12.6)<sup>998</sup>, in seguito riaperte nel corso dei lavori di restauro del 1901<sup>999</sup>. La pianta disegnata nel 1666 mostra due altari speculari sui lati nord e sud della basilica e sul lato della quarta navata l'indicazione di un ambiente ipogeo denominato nella didascalìa "cella vinaria pro pauperibus" e un "coenobium"<sup>1000</sup>. Dalla fine del Cinquecento la quarta navata era stata adibita a sagrestia officiata o cappella-santuario<sup>1001</sup>; con questa funzione è indicata anche nel disegno fatto realizzare da Seroux d'Agincourt, il quale era stato attratto dall'affresco con il miracolo di san Nicola, pur non riconoscendone il soggetto (fig. V.4.12.7)<sup>1002</sup>. In seguito l'accesso all'ambiente era assicurato da una porta aperta sul lato breve nord-ovest, compromettendo gli affreschi presenti in questo punto (fig.V.4.12.8)<sup>1003</sup>.

Tornando al Duecento, tamponate le arcatelle sul lato nord e aperti gli arconi verso la navata sinistra, un'ampia superficie si prestava ad ospitare una nuova decorazione pittorica: quattro

---

S. Maria di Palazzolo ad Albano, di proprietà, qui denominato "monasterium S. Andreae et Sabae": Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis*, I, p. 729; cfr. La Bella, *San Saba*, pp. 73-74.

<sup>996</sup> La Bella, *San Saba*, p. 148.

<sup>997</sup> Per la ricostruzione della forma del chiostro in relazione alle poche sopravvivenze dopo i lavori del primo Novecento si veda: Pistilli, Benfante, ... *Marmorari romani*, pp. 39-54.

<sup>998</sup> L'operazione ovvero la volontà di regolarizzare la pianta "eliminando" la navata di troppo, risponde al gusto neo-paleocristiano dell'ordine: Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, p. 615.

<sup>999</sup> Intervento già eseguito entro il 1901: ACS, AA.BB.AA, Divisione I (1908-1924), b. 1476; cfr. La Bella, *San Saba*, p. 100; Cutarelli, *Il complesso*, pp. 114-115.

<sup>1000</sup> *Infra*.

<sup>1001</sup> Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, pp. 603, 615.

<sup>1002</sup> Già segnalato in: I. Quadri, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *Il Duecento e la cultura gotica*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2012 (Pittura Medievale a Roma, Corpus, V), pp. 367-372, in particolare p. 372. Nel disegno le tre fanciulle si sono trasformate in tre uomini nimbati, è sparito il padre, a meno che non si debba identificare con la figura più in primo piano che giace di lato; l'autore mostra un certo interesse per l'architettura dello sfondo: *infra*. Sul materiale grafico che doveva servire ad illustrare *l'Historie de l'Art* si veda: *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di I. Miarelli Mariani, S. Moretti, Città del Vaticano 2017 (Studi e testi, 523).

<sup>1003</sup> L'apertura si vede nella pianta edita da Hartman Grisar e segnalata da Flavia Strinati: cfr. Strinati, *La ristrutturazione nella chiesa*, p. 616.

sezioni della parete sul lato lungo e una su ciascun lato breve. Non abbiamo ragioni di dubitare che il ciclo si estendesse oltre i tre brani oggi conservati, lungo l'ambiente oltre che nelle volte. Tutti e tre i brani sono inquadrati da una cornice architettonica che segue il profilo arcuato delle pareti, costituita da un arco di mensole scorciate che poggia su una coppia di colonne tortili con capitello corinzio. Un doppio bordo rosso e verde inframmezzato da una fascetta bianca con motivo gradonato blu e rosso, inquadra il fondo blu di ciascun brano.

Sulla parete di fondo a sinistra rimane solo la parte alta della decorazione della lunetta, mentre è perduta la sezione del velario (fig.4.12.8)<sup>1004</sup>; qui è dipinta una Madonna in trono con Bambino affiancata da due santi. Il trono semicircolare di sapore classicheggiante su cui siede la Vergine trova numerosi confronti nel panorama della pittura romana dell'ultimo quarto del XIII secolo<sup>1005</sup>. La Madonna veste un *maphorion* blu scuro, che intorno al volto si muove in pieghe che lasciano scoperta parte della cuffia, convenzionali ma rese con una vena naturalistica; un ampio nimbo perlinato incornicia il viso. Il Bambino seduto sulle gambe della Madre ha una veste color ruggine e una posa naturalistica, tiene un rotulo di cui vediamo solo un'estremità e benedice rivolgendosi alla sua destram con il capo circondato da un nimbo crucigero e perlinato.

A sinistra è un santo con barba bianca, la testa coperta dal cappuccio blu scuro della sopravveste, una cocolla smanicata legata in vita da una cintura, lascia scoperta la tunica rossa sulle braccia e lungo i fianchi. Tiene un libro e un pastorale di sapore occidentale, con terminazione a ricciolo e testa di animale di colore bianco ad imitazione dell'avorio. Sul lato opposto rimane solo la parte inferiore del volto di un santo con barba e capelli bianchi vestito all'antica, nelle cui mani sembra possibile intravedere un libro. Si tratta, con ogni probabilità, rispettivamente di san Saba a sinistra e, come già suggerito da Irene Quadri, dell'Apostolo Andrea a destra, al cui nome il monastero era dedicato sicuramente a partire dal XIII secolo<sup>1006</sup>.

Sulla sezione contigua della parete nord segue una seconda composizione iconica e la scena narrativa dedicata al miracolo di san Nicola che dona la dote alle tre fanciulle. Qui sono conservati i velari, che arrivano ad una notevole altezza della parete: rispettivamente un velario bianco e

---

<sup>1004</sup> *Infra*.

<sup>1005</sup> In particolare lo schienale del trono di Cristo negli affreschi *Sancta Sanctorum*, la Madonna con Bambino e due santi dell'oratorio di S. Gregorio Nazianzeno nel Monastero di Campo Marzio e la Madonna in trono di S. Balbina: cfr. Romano, *Cristo, l'antico*, p. 57; Ead., *Gli affreschi*, pp. 321-322; I. Quadri, *La Vergine con Bambino e Santi in San Gregorio Nazianzeno in Campo Marzio*, in *Il Duecento e la cultura gotica*, pp. 373-374.

<sup>1006</sup> Quadri, *La decorazione pittorica*, p. 367-372.

uno a righe verticali rosso bianco e blu<sup>1007</sup>. Nel primo pannello sono tre santi incorniciati da un'edera aperta su esili colonnine con al centro un arco e due bracci architravati ai lati, il cui scorcio si piega ad ospitare i personaggi piuttosto che a suggerire la terza dimensione (fig. V.4.12.9). Il santo al centro, perfettamente frontale e significativamente più alto dei due ai lati, indossa una tiara appuntita bianca con unica corona, sui due lati della testa scendono le due infule, il collo è incorniciato dall'amitto e il corpo è invece coperto da una dalmatica rossa e da un pallio con croci nere (fig. V.4.12.10). Della sezione centrale del corpo non rimane che la mano in gesto benedicente. Nonostante la ieratica simmetria del volto ovale, lo sguardo è mobile, l'occhio destro si rivolge leggermente verso destra. Al suo orecchio destro si avvicina infatti una piccola colomba bianca, attributo iconografico che permette una sicura identificazione con san Gregorio, il santo papa legato alle origini leggendarie del monastero<sup>1008</sup>.

Alla sua sinistra è un santo vescovo, rappresentato leggermente di tre quarti rivolto verso il centro; la stola è incrociata sulla spalla destra, scende lungo il busto e si appoggia al braccio sinistro che tiene il libro, dove poggia anche l'altra mano (fig.V.4.12.11). Il santo ha il capo scoperto, i capelli sono grigio chiaro e radi, la barba è corta e rotonda. Tra la tunica e il pallio, si vede in basso un camice di colore verde acqua con un motivo a rombi bianchi con croci alternate bianche e rosse; il bordo della veste in basso è decorato da una fascia gemmata. Il santo vescovo non può che essere san Nicola, cui è dedicata la sezione di parete contigua. Il santo sulla sinistra, anche lui di tre quarti verso il centro, è anziano, con radi capelli e barba corta e bianca e tiene un libro, mentre si rivolge nel gesto della parola a san Gregorio (fig.V.4.12.12); la veste che indossa è con maniche, lunga e scura, quasi nera, sebbene la pittura risulti slavata, e mostra cappuccio sceso dietro al collo. Irene Quadri ha suggerito che questa sia una seconda rappresentazione di san Saba, in virtù della veste che a suo giudizio è di "tipo orientale"<sup>1009</sup>. La differenza tra le fisionomie e l'abbigliamento dei due personaggi identificati come san Saba mi sembra però che non possa spiegarsi con una diversa mano all'opera nei due brani, ma si debba ricondurre alle distinte identità delle due figure. Per il secondo mi sembra poter proporre un'identificazione con un santo dell'ordine benedettino: più difficile dire se Benedetto stesso oppure, ipotesi tutta da verificare, un

---

<sup>1007</sup> Molto vicino al velario realizzato, forse qualche decennio prima, all'interno dell'ambiente nella torre campanaria della basilica: Quadri, *Il ciclo dei mesi*, pp. 245-248.

<sup>1008</sup> Quadri, *La decorazione pittorica*, p. 367. L'iconografia del santo identificato dalla colomba dello Spirito Santo, conosce numerose attestazioni a partire dal celebre *Registrum Gregorii* (983) di Treviri, cfr. Reau, *Iconographie des Saints*, 2, p. 611.

<sup>1009</sup> Quadri, *La decorazione pittorica*, p. 367.

santo “nuovo” quale Oddone di Cluny che si dichiarava seguace di Gregorio Magno<sup>1010</sup>. La scelta si spiegherebbe con il fatto che i benedettini riformati erano a quel tempo gli animatori del monastero.

Come già anticipato, l'ultimo brano rimasto del ciclo pittorico è dedicato ad un miracolo di san Nicola (fig. V.4.12.13). La divisione dello spazio tra il luogo dell'azione del santo e i suoi beneficiari si articola, come già nel *Sancta Sanctorum* nella divisione in due registri sovrapposti piuttosto che, come più frequente in Occidente, in orizzontale. In alto san Nicola si affaccia da una balconata e alle sue spalle è una loggia con tre archi. Il santo, giovane e vestito all'antica, si sporge tenendo un sacco piuttosto corposo; il nimbo incornicia il viso giovanile, i capelli sono castani, sebbene già radi sulle tempie e sulla fronte. In basso vediamo il giaciglio delle tre figlie, un forma ovoidale bianco-grigiastro esattamente al centro della scena. Le tre figlie sono rappresentate in secondo piano, dormono rigidamente l'una accanto all'altra con le braccia lungo il corpo e i lunghi capelli legati dietro con il viso il volto leggermente rivolto verso il santo e gli occhi chiusi. La coperta arriva a coprire i corpi solo fino alla vita; braccia e petto sono nudi e scoperti, particolare del tutto inedito della rappresentazione del miracolo (fig.V.4.12.15)<sup>1011</sup>. Il padre in primo piano dorme accanto al letto, è vestito, si avvolge nel mantello e poggia la testa sul braccio, dà le spalle alle figlie mentre il volto è girato verso l'osservatore. Rispetto all'iconografia tradizionale del miracolo, l'uomo è insolitamente giovane, capelli e barba sono castano chiari. Nella sua semplicità, l'apprensione del padre per le giovani si rivela nel gesto di cedere la coperta e il letto, oltre che dalla posa convenzionale del braccio che sostiene la testa. Sia il padre che le figlie si trovano apparentemente all'esterno, altro aspetto privo di precedenti, se si esclude l'ambigua ambientazione del *Sancta Sanctorum*, dove però il gruppo aveva almeno un tetto sulla testa. Si tratterebbe di un aspetto senza relazione con il racconto del miracolo nella vita del santo, anche se resta la possibilità che l'intera lunetta sia concepita dal pittore come lo spazio interno della casa visto in spaccato.

---

<sup>1010</sup> J. Laporte, *Saint Odon, disciple de Grégoire le Grand*, in *À Cluny*, Congrès scientifique. Fêtes et cérémonies liturgiques en l'honneur des saints abbés Odon et Odilon (Dijon, 9-11 juillet 1949), ed. par la Société des Amis de Cluny, Dijon 1950, p. 138-143.

<sup>1011</sup> Sebbene le adulate siano spesso rappresentate con i seni scoperti o del tutto nude, così come anche nuda è solitamente l'allegoria della lussuria, ritengo l'insolito nudo femminile delle tre beneficiarie della carità di san Nicola da ricondurre ad un opposto polo di significato. Infatti se certamente va considerato l'aspetto ovvio della nudità come indicatore di povertà, mi sembra che qui se ne faccia uso anche per indicare la purezza delle tre giovani e l'offerta della medesima purezza in sacrificio, sono nude infatti (anche se non completamente) come sono nude le martiri al momento della morte. Sulla vastità simbolica del tema si veda: S.C.M. Lindquist, *The Meanings of Nudity in Medieval Art. An Introduction*, in *The Meaning of Nudity in Medieval Art*, ed by. Ead., Farnham-Burlington 2012, pp.1-46.

Nella monumentale orchestrazione della scena il vero protagonista sembra essere proprio l'edificio da cui Nicola si affaccia, la cui forma anzi rende quasi incongruo il gesto del dono<sup>1012</sup>, trovandosi il santo così in alto. Sono tre gli elementi architettonici rappresentati: un alto muro di mattoni sormontato dalla loggia e dalla balconata, sulla destra un secondo blocco più basso in mattoni rossi (di cui vediamo una sezione più breve in profondità parallela al primo blocco e un secondo muro scorciato che collega i due), infine sulla sinistra un portico architravato su colonne a sinistra o forse un protiro considerando che sono visibili solo tre colonnine. Sebbene il ciclo pittorico non mostri particolare attenzione alla resa naturalistica dell'architettura, che nelle due riquadri iconici è modulata solamente ad inquadrare i personaggi, sembra che in questo caso la stranezza dell'insieme non sia dovuta a ragioni compositive, ma forse anche alla volontà di rappresentare un edificio reale. A tale proposito sappiamo che la facciata della chiesa romanica doveva presentarsi con tre finestre centinate in alto<sup>1013</sup>.

Della decorazione della volta non rimane che una traccia dei motivi vegetali in corrispondenza dei pennacchi nord della prima campata, un motivo di tralci di foglie d'acanto che si dipartono da un elemento centrale in basso e si incrociano a forma di mandorla; infine il decoro dei tre sottarchi mostra dei delicati motivi fitomorfi su fondo scuro, con fiori bianchi ombreggiati alternativamente da pittura rossa e blu<sup>1014</sup>.

A fronte di un vivo dibattito sullo stile pittorico della quarta navata, mancano suggerimenti circa il contenuto degli affreschi e sul loro significato all'interno del contesto cronologico ed ideologico della chiesa e del monastero<sup>1015</sup>. L'assenza di iscrizioni identificative dei santi rappresentati rende incerto il terreno dell'interpretazione del significato complessivo del ciclo proprio a partire dalla presenza di san Nicola. Pur condividendo con il santo titolare le origini orientali, san Nicola appare a tutti gli effetti estraneo alla storia del monastero. L'origine orientale sembra inoltre una traccia labile, considerati l'ormai pervasivo assorbimento e l'occidentalizzazione del culto del santo in Italia – dimostrata del resto da molti casi esaminati nel presente catalogo – e il suo radicamento a Roma ben oltre la sua parentesi orientale della storia della città<sup>1016</sup>.

---

<sup>1012</sup> Si noti l'attenzione rivolta dallo stesso Seroux d'Agincourt nella sua fedele riproduzione.

<sup>1013</sup> I resti delle finestre sono visibili all'interno della loggia quattrocentesca: cfr. La Bella, *San Saba*, p. 114.

<sup>1014</sup> I fiori ricordano quelli degli affreschi del sottotetto di S. Agnese, datati tra il settimo e l'ottavo decennio del Duecento: cfr. S. Romano, *Gli affreschi del sottotetto della basilica di Sant'Agnese fuori le Mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica*, pp. 285-293, figg 8-9, 11.

<sup>1015</sup> Lo sforzo di precisazione dell'iconografia di Irene Quadri si pone come decisivo in questo senso, seppure dall'individuazione dei soggetti non derivino considerazioni ulteriori sul significato: cfr. Quadri, *La decorazione pittorica*, pp. 367-372.

<sup>1016</sup> Pollio, *Il culto di san Nicola*, in particolare pp. 137-138.

L'unica traccia di una devozione verso il santo nella basilica di San Saba appare nel Diario scritto da Michele Lauretano, il rettore del Collegio Germanico Ungarico e probabile promotore dei lavori di ristrutturazione tardocinquecenteschi del complesso, il quale menzionava la presenza di “un altare di mezzo dedicato a S. Niccolò”<sup>1017</sup>. L'indicazione “di mezzo” potrebbe invero corrispondere, osservando le piante contemporanee, all'altare nella navata sinistra, indicato proprio in corrispondenza della quarta navata, a circa metà della sua lunghezza, in asse con un analogo altare nella navata destra. Commentando l'informazione fornita da Michele Lauretano, Flavia Strinati suggeriva un legame di questo altare con il ciclo nicolaiano – non chiarendone però i termini, ovvero se il primo derivasse la sua dedicazione dalle pitture o viceversa – e avanzava inoltre un suggerimento circa la presenza del santo negli affreschi, da considerarsi a suo parere una scelta voluta dal committente del ciclo, forse portatore dello stesso nome, non escludendo che questi potesse essere identificato con lo stesso papa Niccolò III, che aveva già scelto questo soggetto per la sua cappella palatina in Laterano (V.4.11)<sup>1018</sup>. Infine è stato proposto che la presenza di san Nicola a S. Saba derivi proprio dalla decorazione della cappella del *Sancta Sanctorum*, indicata come modello e quasi movente<sup>1019</sup>. Questa ultima considerazione chiaramente presuppone la posteriorità della campagna decorativa di S. Saba rispetto a quella della cappella lateranense<sup>1020</sup>. Il ciclo pittorico è stato attribuito ad un maestro, convenzionalmente noto come Maestro di San Saba<sup>1021</sup>, la cui formazione dovrebbe gravitare in un'orbita torritiana<sup>1022</sup>. Gli aspetti di vicinanza delle pitture con il ciclo pittorico promosso da papa Orsini nella ricostruita cappella del *Sancta Sanctorum* hanno poi suggerito di individuare nella personalità attiva a San Saba uno degli artisti che parteciparono al cantiere papale<sup>1023</sup>. Sebbene, come già evidenziato dalla critica, esistano alcuni puntuali punti di contatto con gli affreschi del *Sancta Sanctorum*, in particolare nella lunetta del lato breve nord-ovest (si veda sia l'impasto

---

<sup>1017</sup> Dicembre 1582, Diario di Michele Lauretano (Roma, Collegio Germanico Ungarico, Hist. 103, f.41r) cit. in Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, p. 604.

<sup>1018</sup> Strinati, *La ristrutturazione della chiesa*, p. 604.

<sup>1019</sup> Pollio, *Il culto di san Nicola*, pp. 140-141.

<sup>1020</sup> Tale posteriorità non è postulabile nel caso dell'identità del committente, poiché Niccolò III come già sottolineato, aveva fatto appena in tempo a consacrare il *Sancta Sanctorum* prima che la morte sopraggiungesse.

<sup>1021</sup> Garrison, *Romanesque Panel Painting*, pp. 29, 63.

<sup>1022</sup> Per un'attribuzione allo stesso Jacopo Torriti da parte di Miklòs Boskovits e Luciano Bellosi, si veda in particolare: M. Boskovitz, *Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Luchinat Acidini, Firenze 1997, pp. 75-94; L. Bellosi, *La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di Fine Duecento*, in *Roma anno 1300 Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-141, in particolare pp. 131-132; Id., *Cimabue*, Milano 1998, p. 84.

<sup>1023</sup> Romano, *Il Sancta Sanctorum*, p. 82.



cromatico e l'uso della linea sia i tipi fisiognomici<sup>1024</sup>), nel suo insieme il ciclo di S. Saba si distacca da questo per numerosi elementi. In parte le differenze sono imputabili ad un contesto radicalmente diverso, che richiedeva un minore afflato aulico<sup>1025</sup> e minore densità di contenuti.

L'indirizzo più aggiornato degli studi propende per collocare la decorazione pittorica della quarta navata di S. Saba entro l'ottavo decennio del Duecento, sottintendendo un leggero scarto cronologico in avanti rispetto ai dipinti del *Sancta Sanctorum*<sup>1026</sup>. Il clima figurativo degli affreschi sembra però non univoco e forse da inquadrare anche alla luce di altre correnti attive nell'ultimo quarto del secolo tra Roma e il Lazio, che si rivelano ad esempio nelle cornici architettoniche a mensole scorciate, nei dettagli dei decori delle vesti e anche nella curiosa (e ignorata) somiglianza tra il papa Gregorio Magno con il secondo ritratto di papa Innocenzo III, realizzato intorno agli anni '70 del Duecento nel Sacro Speco di Subiaco<sup>1027</sup>.

Sebbene le due rappresentazioni del miracolo della dote alle tre fanciulle del *Sancta Sanctorum* e di San Saba siano vicine cronologicamente e apparentate anche sotto un profilo della cultura figurativa, non mi sembra possibile concordare sulla dipendenza della seconda dal modello lateranense, la cui visibilità, peraltro, era assai limitata.

Il rapporto con il presunto precedente è complicato anche dalla conservazione parziale del ciclo pittorico che, non sappiamo se dovesse includere altri episodi della vicenda agiografica di san Nicola e se su tutte le restanti superfici disponibili (per un totale di altre tre scene) oppure se ad eventuali altre scene si accostassero altri riquadri iconici. Dal momento che non è chiaro se l'episodio della dote alle tre fanciulle, fosse l'unico ad essere rappresentato non è possibile affermare con certezza se sia stato scelto per sé, ovvero per il suo contenuto. È certo che la monumentalità data all'episodio narrativo è inedita e merita di essere considerata anche alla luce di quanto fatto emergere sul protagonismo dell'edificio, che riteniamo possa riferirsi allo stesso monastero. È possibile infatti che l'episodio porti con sé un'allusione ai servizi assistenziali verso i poveri garantiti dalla comunità, forse un tempo, come di frequente avveniva nel Medioevo, esercitati nel portico su questo lato. Di questa attività assistenziale rimane inoltre la testimonianza

---

<sup>1024</sup> Si veda il volto di san Pietro che presenta il papa Niccolò III a Cristo e quello del santo monaco (san Saba): cfr. Romano, *Gli affreschi*, p. 63.

<sup>1025</sup> In particolare sull'uso dell'antico in chiave ideologica: Romano, *Cristo, l'antico*, pp. 43-67.

<sup>1026</sup> Cfr. Quadri, *La decorazione pittorica*, pp. 367-372.

<sup>1027</sup> Cfr. M.L. Testi Cristiani, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giunelli, Cinisello Balsamo 1982, pp. 95-202, in particolare pp. 126-132; Ead. *Consolo: il maestro del busto di Innocenzo III e i suoi collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in *Roma anno 1300*, atti della settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980) a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 403-407.

più tarda della presenza su questo lato del già menzionato ambiente ipogeo detto “vigna pauperum”.

Il contesto storico del monastero nell'ultimo quarto del XIII secolo è piuttosto oscuro, tale che anche i due brani pittorici di carattere iconico appaiono complessivamente misteriosi, sebbene sembrano alludere rispettivamente alle origini del monastero nelle immagini di sant'Andrea e di san Saba e della sua contemporaneità nelle figure di san Benedetto/Oddone e san Nicola. Per quanto riguarda quest'ultimo non sarebbe la prima rappresentazione del santo riferibile ad un'orbita cluniacense<sup>1028</sup>. A S. Saba si tratterebbe però di una contemporaneità intesa a sottolineare i legami con le origini nell'accostamento di Nicola all'immagine del fondatore, più o meno mitico, del primo oratorio sull'Aventino.

---

<sup>1028</sup> Cfr. In particolare i cicli piemontesi di Novalesa (V.2.2) e di Verzuolo (V.2.3) oltre che il caso della statua-colonna di Galeata (V.3.7).



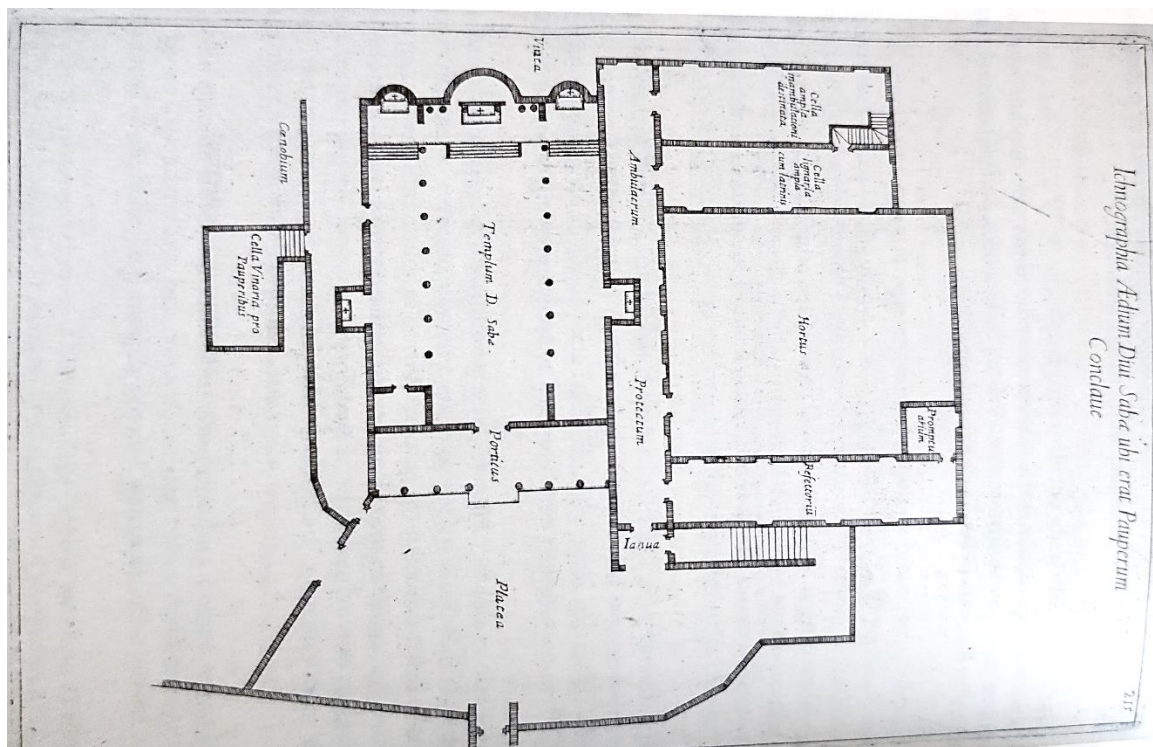


Fig.V.4.12.3. Roma, S. Saba, la "quarta navata" vista dalla navata centrale.



Fig. V.4.12.4. Roma, S. Saba, "quarta navata", terza campata, tamponatura degli archetti verso l'esterno.  
 Fig. V.4.12.5. Roma, S. Saba, "quarta navata", archetto tamponato verso la navata centrale in corrispondenza dell'ultima campata.

Fig.



V.4.12.6 H. Gastaldus, Pianta del monastero di S. Saba (1666) (Strinati 2009).

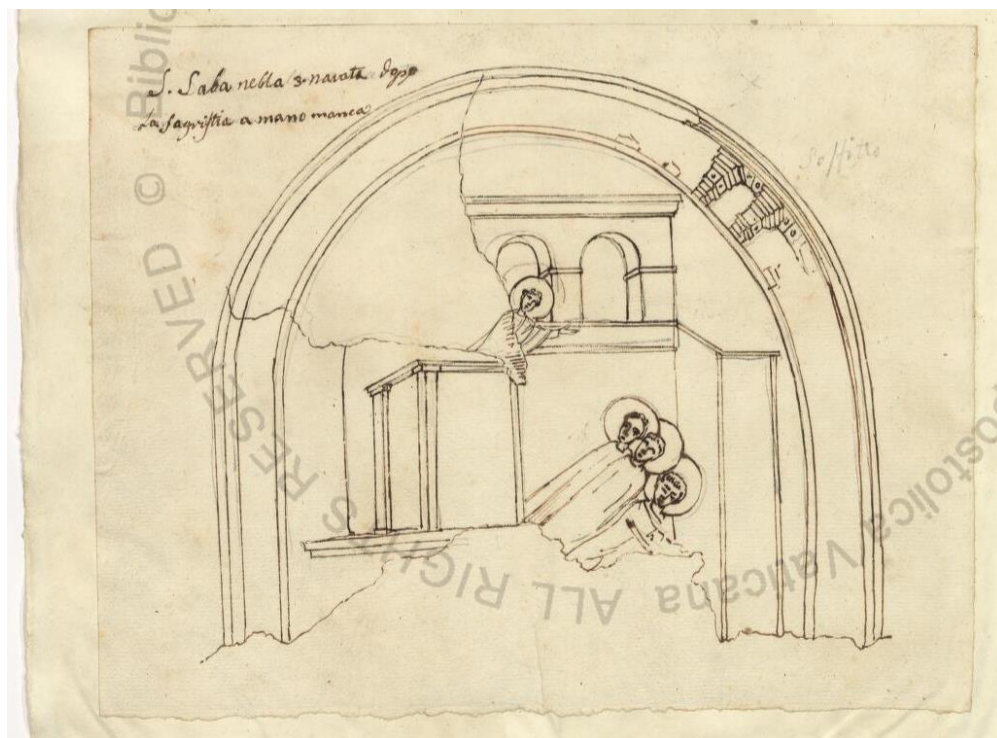


Fig. V.4.12.7. Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt, S. Saba nella s. navata dopo la Sagrestia a mano manca, particolare (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat.9849, f. 72v) © Biblioteca Apostolica Vaticana.



Fig.V.4.12.8. Roma, S. Saba, "quarta navata"; prima campata lato nord-est, Madonna con Bambino tra i santi Saba e Andrea (?).



Fig. V.4.12.9. Roma, S. Saba, "quarta navata", prima campata lato est, san Gregorio tra i santi Nicola e Benedetto (?).



Fig. V.4.12.10. Roma, S. Saba, "quarta navata", prima campata, lato est, particolare, san Gregorio.

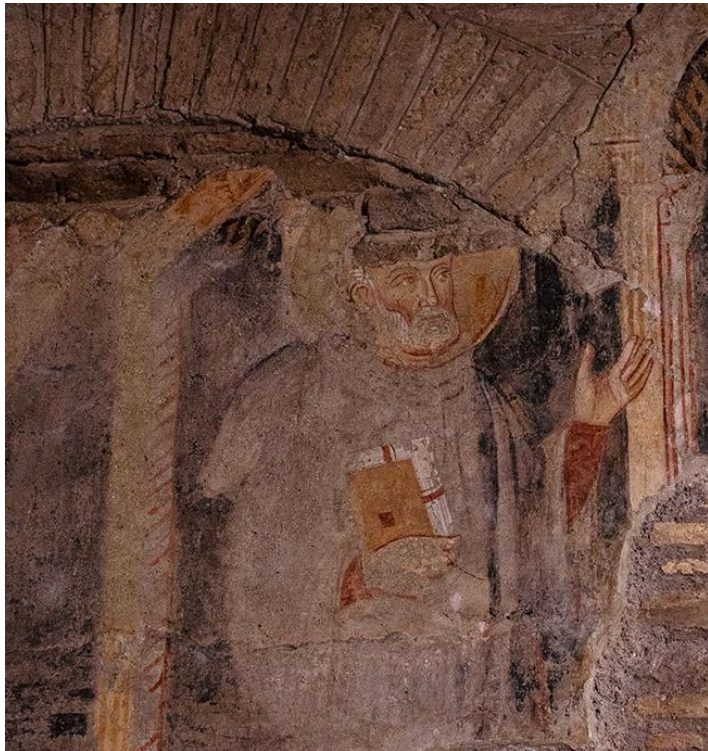


Fig. V.4.12.11. Roma, S. Saba, "quarta navata", prima campata, lato est, particolare, san Nicola.

Fig. V.4.12.12. Roma, S.Saba, "quarta navata", prima campata, lato est, particolare, san Benedetto (?).



Fig.V.4.12.13. Roma, S. Saba, "quarta navata", seconda campata, lato est, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle.



Fig. V.4.12.14. Roma, S. Saba, "quarta navata", seconda campata, lato est, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle, particolare,



#### V.4.13. S. Nicola di Buccheri (Sicilia)

Lungo la strada che conduce da Lentini verso l'entroterra, nella Val di Noto, sorge il casale medievale di Buccheri. La leggenda vuole che il toponimo derivi dal nome di un sovrano arabo, sebbene l'origine araba della città manca di essere ricordata dalla storiografia "di parte"<sup>1029</sup>. La città sorgeva in altura, sulla schiena del Monte Lauro, antico vulcano estinto, sulla cui sommità si conservano i resti del castello medievale (fig.V.4.13.1)<sup>1030</sup>. Nella bolla di Alessandro III (1159-1181) del 1162 si conferma il possesso delle "*Ecclesias Bucheriae cum pertinensibus suis*" al vescovo di Siracusa<sup>1031</sup>. Oltre ai ruderi del castello rimane poi, nelle vicinanze del casale, in direzione nord-est, una traccia di epoca sveva costituita dalla chiesa di S. Andrea (fig.V.4.13.2)<sup>1032</sup>. Dopo il terremoto del 1693, con la distruzione della città, venne ricostruito più a valle.

Ad un chilometro dall'abitato, nella contrada di S. Nicola è la grotta, già menzionata alla metà del Settecento per l'antichità delle sue pitture da Vito Maria Amico: "*Est ad D. passus sub colle sacra crypta Divo Nicolao nuncupata, religionis & vetustatis simil quam maxime insignis; in qua variae Graeci artificii picturae spectantur*"<sup>1033</sup>. Già al principio del Novecento, la testimonianza

---

<sup>1029</sup> Il sito è ricordato da Il-Idrisi come "casale in pianura, [...] paese importante e soggiorno popoloso, ricco di produzioni del suolo, abbondante di frutta. Tocca dal lato occidentale la pineta che addimandasi "al binit". Da Buccheri a Lentini, per tramontana, venti miglia. Da Buccheri a Buscemi, per mezzogiorno: i territori di questi due paesi confinano e s'addentellano": Eldrisi, *La Sicilia e il Mediterraneo nel Libro di Ruggero*, traduzione e note di M. Amari, C. Schiapparelli, Milano 2013, p. 100; cit. in Messina, *Le chiese rupestri*, p. 92. Vincenzo Guarrella rintracciava una menzione del toponimo nella leggenda dei martiri di Lentini: (per la quale cfr. V.4.9) V. Guarrella, s.v. *Buccheri*, in F. Nicotra, *Dizionario illustrato dei comuni siciliani*, 1: *Acì-Bonaccorsi, Campobello di Licata*, Palermo 1907, pp. 657-669, in particolare p. 662.

<sup>1030</sup> Un *castrum* è menzionato solo nel 1272, nell'assegnazione a Bertrand De Barras e Philippe De Reillane: L. Cataliotto, *Terre, baroni e città in Sicilia nell'età di Carlo I d'Angiò*, Messina 1995, p. 117.

<sup>1031</sup> R. Pirro, *Sicilia Sacra ...*, vol.1, Palermo 1773, p. 622; cfr. Messina, *Le chiese rupestri*, p. 93.

<sup>1032</sup> Si ritiene che la chiesa a navata unica, voltata su sostegni archiacuti, sia da attribuire all'ordine cistercense al tempo di Federico II: G. Flaccavento, *Una chiesa inedita di età sveva: Sant'Andrea presso Buccheri*, in «Tabellarius-Archeologia, Storia dell'Arte e Tradizioni popolari della provincia di Ragusa», 5 (1978), giugno, pp. 21-25, in particolare pp.22-23; V. Zorić, *La chiesa di Sant'Andrea. Buccheri e il feudo di Rachalmemi*, Siracusa 2003, pp. 33-36.

<sup>1033</sup> "Est ad D. passus sub colle sacra crypta Divo Nicolao nuncupata, religionis & vetustatis simil quam maxime insignis; in qua variae Graeci artificii picturae spectantur": V.M. Amico, *Lexicon Topographicum Siculum*, Vol.1, Palermo 1757, p.106; Cfr. Giglio, *La cultura rupestre di età storica*, p. 145; Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 120. Non è da escludere proprio per quanto afferma Eldrisi circa il labile confine tra Buscemi e Buccheri che la chiesa di S. Nicola "apud casale Busceme" menzionata tra le decime degli anni 1308-1310 sia la grotta qui in oggetto. Tanto più che questa viene nominata dopo la chiesa rupestre di S. Giorgio di Buscemi: "Ecclesia S. Georgii que est domini episcopi bellemitani inventa est valere unc.l, solvit primis pro prima tar III.; Ecclesia S. Nicolai inventa est valere unc. 1 1/2, solvit primis pro prima tar. IIII 1/2": *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia*, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1977 (Studi e testi, 112), p. 88, nrr. 1142, 1143.

dell'erudito Vincenzo Guarrella, che era riuscito a visitare la chiesa rupestre accompagnato dal parroco Antonino Mineo, riporta lo stato di abbandono e di deperimento delle pitture che la decoravano<sup>1034</sup>.

Al momento del primo studio dedicato al monumento da parte di Aldo Messina, lo spazio era ridotto a fienile e la sua forma era stata alterata da crolli strutturali<sup>1035</sup>. La chiesa rupestre oggi appare in stato di grave abbandono<sup>1036</sup>. Dell'originario edificio di culto rimane solo l'area presbiteriale: due vani diseguali con orientamento nord-ovest affiancati (figg.V.4.13.3)<sup>1037</sup>. I due ambienti sono messi in comunicazione da due aperture ad arco su pilastri, quella settentrionale è più stretta, più ampia la seconda verso l'ingresso<sup>1038</sup>. La separazione tra questa doppia area presbiteriale e l'aula, crollata, doveva avvenire attraverso una coppia di archi su pilastri (fig. V.4.13.4). L'ambiente a sinistra ha una terminazione a tre quarti di ferro di cavallo, poiché il lato destro, dove comunica attraverso le due aperture con il limitrofo, corre perpendicolare; ha copertura piana e conserva un sedile lungo tutto il perimetro interno; una piccola nicchia si trova sul lato nord-ovest.

L'ambiente sulla destra è costituito da un vano con pianta pressappoco quadrata e copertura piana, sulla parete destra corre un sedile fino all'apertura dell'arcosolio su questo lato. Nel fondo, dopo una separazione costituita da blocchi di pietra squadrati allettati con malta, è una sezione coperta a botte, la cui parete terminale appare leggermente arcuata (fig.V.4.13.5)<sup>1039</sup>.

Dall'osservazione dell'icnografia sono emerse due ipotesi circa le due distinte funzioni dei vani. Aldo Messina ritiene che a nord si trovasse l'abside vera e propria o maggiore – della chiesa e a destra un ambiente con funzioni funerarie. Dunque il vano con copertura a botte viene interpretato come un arcosolio<sup>1040</sup>. Più recentemente Salvatore Giglio ha ribaltato tale ricostruzione, indicando nell'ambiente di destra "quello propriamente oratorio" e nell'adiacente un ambiente destinato a funzioni di servizio, in virtù della copertura piana e del minor grado di accuratezza mostrato nel

---

<sup>1034</sup> Guarrella, s.v. *Buccheri*, p. 664.

<sup>1035</sup> Messina, *Chiese rupestri*, p. 93.

<sup>1036</sup> Da quanto possibile dedurre dalla documentazione fotografica. Non è stato possibile effettuare un sopralluogo al sito. La chiesa è di proprietà privata e difficilmente visitabile.

<sup>1037</sup> A. Messina, *Le chiese rupestri in Val di Noto*, Palermo 1994 (Istituto di studi siciliani e neoellenici, monumenti, 4), p. 23; Id., *Le chiese rupestri di Val Demone e di Mazara*, Palermo 2001, p. 149. La deduzione deriva dalla parziale conservazione della parete laterale sinistra del naos al momento del rilievo.

<sup>1038</sup> La minore doveva forse in origine essere solamente una finestra secondo quanto suggerito da: Messina, *Le chiese rupestri di Val Demone*, p. 149.

<sup>1039</sup> Giglio, *La cultura rupestre*, pp. 145-146.

<sup>1040</sup> Messina, *Le chiese rupestri del Val Demone*, p. 149. Giulia Arcidiacono si è recentemente espressa in favore dell'ipotesi tradizionale anche in relazione alla decorazione pittorica superstite: Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre*, p. 121.

taglio della pietra calcarea<sup>1041</sup>. A complicare l'interpretazione degli ambienti è la presenza di una serie di cavità scavate nel terreno che servivano con ogni probabilità ad incanalare una fonte d'acqua sorgiva<sup>1042</sup>.

Frammenti della decorazione medievale si conservano solamente in questo secondo ambiente. Sulla parete destra, al di sopra del sedile su questo lato, e alla destra della nicchia, si staglia quello che resta di un monumentale pannello contenente la figura a mezzo busto di san Nicola (figg. V.4.13.6-7). Del santo, la cui iscrizione identificativa non è più leggibile<sup>1043</sup>, vediamo, su di uno sfondo blu, l'ampio nimbo e la fronte stempiata e attraversata da rughe profonde, circondata da corti capelli grigi. Del busto si intuisce solamente l'andamento delle spalle coperte dallo *sticharion* rosso. A destra del ritratto del santo si apre un nicchione con arco a tutto sesto (fig.V.4.13.8). Tra l'immagine del santo e il nicchione, nella sezione di muro triangolare, si trova un episodio della vita del santo, già correttamente identificato con il miracolo della dote alle tre fanciulle (fig.V.4.13.9)<sup>1044</sup>. Al centro le tre giovani (i volti di due delle quali sono perduti) dormono distese su di un letto con cuscino rosso e appuntito ai lati, scaldate da una coperta con un motivo ad onde alternato rosso e bianco. Sulla sinistra, dall'altro lato del letto, l'uomo dà le spalle alle figlie e rivolge lo sguardo verso lo spettatore (fig. V.4.13.9b). Ha la schiena leggermente incurvata, lo sguardo torvo, barba lunga e ondulata e capelli tenuti da una cuffia bianca in testa<sup>1045</sup>. Alla destra del letto, oltre ad una larga fascia rossa verticale di separazione, è san Nicola mentre consegna il sacchetto con la dote, di cui vediamo distintamente l'estremità che tiene in mano (fig. V.4.13.9a). La testa del santo è circondata da un ampio nimbo giallo ocre e il volto è leggermente rivolto di tre quarti verso le ragazze. Nicola è rappresentato con gli abiti attribuiti della sua dignità

---

<sup>1041</sup> Giglio, *La cultura rupestre*, pp. 144-146.

<sup>1042</sup> L'area di Buccheri è ricca di risorse idriche e dal monte Lauro sorgono i maggiori fiumi della provincia di Siracusa, l'Irminio, l'Anapo, il Teria, l'Iera: cfr. Guarrella, s.v. *Buccheri*, pp. 659-660.

<sup>1043</sup> Messina ricorda che Vincenzo Guarrella leggeva "N[ICO]LAS", sebbene nella voce citata del *Dizionario Illustrato* dei comuni, come anticipato, non è riportata nessuna notizia simile, neppure mi sembra si tratti di una diversa edizione tantopiù che questi identificava la presente figura iconica con san Pietro: Guarrella, s.v. *Buccheri*, p. 664; Messina, *Le chiese rupestri*, pp. 94-95.

<sup>1044</sup> L'identificazione si deve a: Arcidiacono, *Mémoires byzantine en Sicile*, pp. 132-134.

<sup>1045</sup> La cuffia annodata sotto al mento richiama l'immaginario dell'uomo maturo e del buon padre di famiglia. Aldobrandino da Siena nel *Régime du corps*, un trattato in francese antico con commento alle opere di Ippocrate e Galeno, indicava tra le pratiche di igiene sessuale per gli uomini, il coprire il retro delle orecchie e della testa dove passavano le vene attraverso cui gli umori "di scarto" dal cervello, attraversavano il corpo e giungevano all'apparato riproduttore. La pratica di coprire il retro delle orecchie assicurerebbe quindi la procreazione e dunque sarebbe legato all'immaginario di probità dell'uomo di famiglia e di padre. In pittura questo dettaglio di abbigliamento si ritrova a partire dalla fine del XII secolo, divenendo una vera e propria moda a partire dall'epoca svevo-manfrediana, si vedano le miniature del *De Arte Venandi cum avibus* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1071). Ringrazio per l'esegesi di Aldobrandino da Siena e per la ricostruzione di questo dettaglio di costume l'arcivescovo della diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo, Alessandro Recchia, studioso di diritto e di iconologia.

vescovile (l'*omophorion* con croci rosse scende sulle spalle), ha barba corta e capelli grigi, in accordo con l'iconografia bizantina dell'episodio. La posizione del miracolo della dote alle tre fanciulle in alto a destra, trova confronti nel panorama agiografico pugliese<sup>1046</sup>. Le dimensioni occupate dal miracolo in relazione alla dimensione monumentale dell'icona posta alla sua sinistra hanno spinto, a ragione, Giulia Arcidiacono ad interpretare la rimanente decorazione della parete come una icona agiografica murale, di cui i restanti episodi, disposti alla sinistra e alla destra del santo, sarebbero andati perduti, a seguito dell'apertura della nicchia quadrata a sinistra e della nicchia ad arco acuto sulla destra. Anche quest'ultima, secondo il parere della studiosa, avrebbe potuto essere stata aperta in un momento successivo rispetto all'immagine iconica di Nicola e al miracolo che la accompagna<sup>1047</sup>. Va considerato comunque che l'episodio della dote alle tre fanciulle, sebbene frammentario, ovvero mancante di parte della superficie pittorica in basso, non sarebbe risultato decurtato; nello spazio disponibile della parete sarebbe infatti entrata agevolmente la parte inferiore della figura del santo e l'angolo in basso a sinistra del letto delle fanciulle.

Della decorazione del fondo della nicchia non rimangono che tracce sparse di pellicola pittorica. L'intradosso conserva la cornice rossa che suddivideva i riquadri figurati<sup>1048</sup>. Alla sommità dell'arco è la figura di un bambino nimbato e nudo in piedi su di uno sfondo azzurro (fig. V.4.13.10). Il bambino ha capelli castani ed appare estremamente longilineo, a giudicare dal punto in cui si trovano i piedi; si rivolge con il volto leggermente di tre quarti alla sua sinistra, direzione seguita anche dalle braccia. Più in basso è stata rintracciata una figura femminile. Questi frammenti sono stati ricollegati da Aldo Messina alla rappresentazione della scena della Natività di Cristo<sup>1049</sup>, mentre l'ipotesi di lavoro indicata da Giulia Arcidiacono, è che anche questa testimonianza frammentaria sia da ricondurre alla vita del santo dedicatario della grotta<sup>1050</sup>. Il bambino nel sottarco ritrarrebbe il neonato Nicola che, appena nato, è in grado di reggersi sulle proprie gambe<sup>1051</sup>. Ad avvalorare l'ipotesi della studiosa sono proprio il formato, determinato dal ridotto spazio dell'intradosso entro cui la figura del bambino si inserisce, e il suo isolamento; una rappresentazione della Lavanda del Bambino avulsa dal contesto della Natività risulterebbe del tutto inedita, mentre, avendo a disposizione un così ridotto spazio in larghezza, l'idea di ridurre la

---

<sup>1046</sup> Cfr. V.4.3. Bisceglie, V.4.9. Andria, V.5.1. Monopoli.

<sup>1047</sup> Arcidiacono, *Pittura rupestre medievale*, pp. 122-123.

<sup>1048</sup> Ivi, p. 123.

<sup>1049</sup> Messina, *Chiese rupestri*, p. 95; Id., *Chiese rupestri in Val Demone*, p. 125.

<sup>1050</sup> Arcidiacono, *Pittura rupestre medievale*, p. 124.

<sup>1051</sup> L'inserimento dell'episodio nel ciclo sembra suggerire la conoscenza di fonti greche, dato che certo non stupisce a così breve distanza dalla capitale del *thema* bizantino di Siracusa. Sull'iconografia del miracolo si vedano le considerazioni sull'episodio in: V.3.4.

Nascita di Nicola all'unica immagine del neonato stante, con forse l'aggiunta di una nutrice in basso, appare l'unica possibile scelta narrativamente coerente. Se l'ipotesi si dovesse rivelare corretta, come sembra, le considerazioni che ne conseguono non appaiono meno problematiche. Appare infatti chiaro che la presenza dell'episodio implica con ogni probabilità ulteriori scene dedicate alla vita del santo nell'intradosso.

La critica ha indicato due momenti per l'esecuzione degli affreschi appena descritti, di cui il più antico dovrebbe essere rappresentato dalla una figura iconica di san Nicola e dalla scenetta agiografica alla sinistra del nicchione. L'immagine di Nicola sarebbe poi stata ridipinta nelle forme che è possibile tutt'oggi intravedere; in un momento successivo all'esecuzione della prima scena nicolaiana sarebbe da collocare lo strato di pittura che nel nicchione conserva la figura del bambino Nicola. Non avendo potuto visionare personalmente il sito, è difficile esprimersi sulla cronologia relativa di questi fragili frammenti pittorici come ricostruita recentemente. È chiaro che la convivenza di due cicli pittorici consecutivi dedicati alla vita del santo, e in parte sovrapposti nello spazio, appare piuttosto difficile da immaginare. Altrettanto curioso risulterebbe un eventuale riciclo di parte delle storie della vita di Nicola, aggiornate e completate da un intervento pittorico posteriore.

Mi sembra che non si possa escludere che i due episodi della vita di san Nicola conservati fossero parte di un medesimo ciclo agiografico più ampio, per il quale credo sia forse possibile suggerire un leggero anticipo rispetto a quanto è stato proposto, ovvero una datazione al principio del Trecento<sup>1052</sup>. Sotto il profilo stilistico il riquadro narrativo della dote alle tre fanciulle piuttosto che ad una cultura paleologa, ovvero al *revival* bizantino-aragonese del principio del secolo, mi sembra sia ancora inquadrabile all'interno del Duecento, ovvero alla sopravvivenza o attardamento della cultura bizantino-normanna oltre la metà del secolo. Questo aspetto si può rintracciare nella costruzione curvilinea delle fisionomie – dai volti tondi con nasi corti e leggermente camusi, leggero prognatismo, grandi occhi – e dei volumi dei corpi, nel movimento dato alle figure e nel modo in cui queste abitano lo spazio<sup>1053</sup>.

---

<sup>1052</sup> Suggerimento indicato sulla base dell'arco cronologico di diffusione delle icone agiografiche murali in Italia meridionale e insieme in riferimento al ciclo nicolaiano del *Leggendario dei santi di Torino* (cfr. anche Cat.V.4.5): Arcidiacono, *Mémoires byzantine en Sicile*, pp. 132-134; Ead., *Pittura rupestre medievale*, pp. 122-124.

<sup>1053</sup> Si potrebbe aggiungere che la cuffia indossata dal padre richiama la moda che si diffonde a partire dal Duecento in Pittura, ad esempio in epoca svevo-manfrediana delle miniature del *De Arte Venandi cum avibus* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1071). La cuffia annodata sotto al mento richiama l'immagine del buon padre di famiglia

Per quanto riguarda la questione, sopra menzionata, della funzione differenziata delle due absidi, la presenza delle immagini, sovrapposte e reiterate, di Nicola, ha spinto Giulia Arcidiacono ad accogliere la proposta interpretativa tradizionale, già elaborata da Aldo Messina, circa una funzione funeraria di questo ambiente meridionale e l'identificazione di un vano per sepolture nella sezione estrema differenziata dalla diversa copertura, qui a botte<sup>1054</sup>. La presenza del sistema di incanalazione dell'acqua sorgiva, i tre bacini comunicanti proprio davanti al nicchione, potrebbe forse indicare, piuttosto che una funzione battesimale – che pure quasi chiuderebbe il cerchio con la figura del neonato Nicola in piedi nella vasca –, un aspetto liturgico legato a rituali curativi, connessi al culto del santo<sup>1055</sup>.

---

<sup>1054</sup> Arcidiacono, *Pittura rupestre medievale*, pp. 121-124.

<sup>1055</sup> Sulla funzione battesimale si veda: Giglio, *La cultura rupestre*, pp. 145-146.



Fig. V.4.13.1. Buccheri, Monte Lauro, resti del castello medievale.

Fig.V.4.13.2. Buccheri (presso), chiesa di S. Andrea.

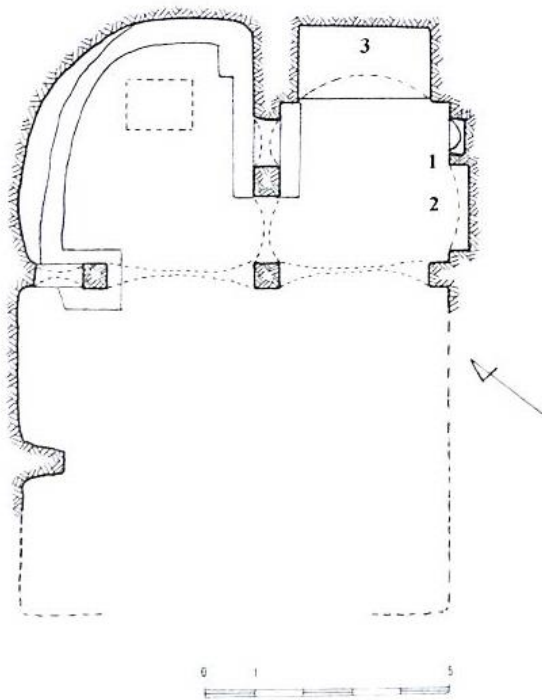


Fig. V.4.13.3. Pianta della chiesa rupestre di S. Nicola di Buccheri (Messina 2001).



Fig. V.4.13.4 Buccheri, Grotta di S. Nicola vista della navata dall'ambiente sud (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).

Fig. V.4.13.5. Buccheri, Grotta di S. Nicola, vista dell'ambiente sud, particolare della terminazione voltata (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).







Fig. V.4.13.6. Buccheri, Grotta di S. Nicola, vista dell'ambiente sud, parete sud (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).

Fig. V.4.13.7 Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente a sud, parete sud, icona murale di san Nicola, particolare (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).





Fig.V.4.13.8 Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente a sud, parete destra, veduta d'insieme (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).



Fig. V.4.9 Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente meridionale, parete destra, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle (G. Arcidiacono).



Fig. V.4.9a. Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente meridionale, parete destra, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle, particolare (Arcidiacono 2020).

Fig. V.4.9b. Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente meridionale, parete destra, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle, particolare (Arcidiacono 2020).



Fig. V.4.13.10. Buccheri, chiesa rupestre di S. Nicola, ambiente meridionale, parete destra, sottarco del nicchione, Nicola neonato (?) (Diego Barucco – [www.siciliafotografica.it](http://www.siciliafotografica.it)).

#### V.4.14. San Lorenzo a Settimo Vittone (Piemonte)

Le riflessioni emerse sulla presenza iconografica di san Nicola in Piemonte alla fine dell'XI secolo e il significato della realtà del culto nicolaiano in relazione agli snodi della comunicazione stradale internazionale, verso la Francia e l'Europa, i contesti e i messaggi veicolati dai committenti anonimi degli affreschi dei SS. Filippo e Giacomo di Verzuolo (V.2.4) e dell'abate Aldrado di Breme per quelli della quasi contemporanea cappella di Sant'Eldrado a Novalesa (V.2.2), trovano in questa più tarda testimonianza di confine una significativa eco. Nel caso della chiesa di S. Lorenzo a Settimo Vittone però ci troviamo, con più certezza, nel tracciato principale della via Francigena, la più celebre arteria di pellegrinaggio del Medioevo latino, in particolare nella sezione conclusiva del tratto che dal passo del Gran San Bernardo e da Aosta porta ad Ivrea, dal ponte romano di Pont-Saint-Martin seguendo il tracciato del fiume Lys e del suo torrente Ayasse<sup>1056</sup>. A Carema, al confine della Val D'Aosta, poco più a nord di Settimo Vittone, si trovava il confine romano della *Regio Eporediense*, e proprio dalla sua posizione rispetto ad Ivrea, ovvero a sette miglia sulla via delle Gallie, la città deve il suo nome di "Settimo"<sup>1057</sup>.

La chiesa e il battistero di S. Lorenzo si trovano nella parte più alta della città, nell'area del castello, la cui esistenza è testimoniata dai documenti solo a partire dal XII secolo<sup>1058</sup>, con cui si trovava in comunicazione. Il complesso monumentale si costituisce di un battistero di forma ottagonale e da una chiesa di modeste dimensioni, oggi collegate da un corridoio (fig. V.4.14.1-2)<sup>1059</sup>.

---

<sup>1056</sup> Per le tappe del percorso tutt'oggi attive si veda: A. Raju, *Via francigena. Pilgrim trail Canterbury to Rome, 2: The Great St. Bernard Pass to Rome*, Milnthorpe 2014, pp. 101-105. Sul tema rimangono di orientamento i contributi: V. Ortenberg, *Archibishop Sirgeric's Journey to Rome in 990*, Cambridge 1990; R. Stopani, *Guida ai percorsi della via Francigena in Piemonte e Val d'Aosta*, Firenze 1998; *Dalla via Francigena di Sigeric alla pluralità di percorsi romei in Lombardia*, atti del convegno di studi (Mortara, 19 settembre 1998) a cura di R. Stopani, in «De strata francigena», 7 (1999), 2; «De strata francigena», 7 (2001), 2.

<sup>1057</sup> Si noti però che le indagini archeologiche condotte a partire dal 1988 non hanno portato alla luce, come in altri centri dell'Eporediese, resti di epoca romana; tale evidenza ha spinto Luisella Pejrani Baricco ad ipotizzare che la città sia stata fondata solo nel corso dell'Altomedioevo: L. Pejrani Baricco, *Settimo Vittone: complesso monumentale della pieve di San Lorenzo e del castello*, in *Notiziario*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 10 (1991), pp. 206-207. Sull'etimologia e sulla geografia di Settimo Vittone in epoca romana e medievale si veda G. Bellagarda, *Settimo Vittone. Appunti di storia cavesana*, Torino 1968, pp. 39-43, 45-60.

<sup>1058</sup> Bellagarda, *Settimo Vittone*, p. 175; cfr. Perjani Baricco, *Settimo Vittone*, p. 206-207.

<sup>1059</sup> F. Caresio, *Romanico in Piemonte*, Moncalieri 1998, p. 228. Sulle vicende tra Ottocento e Novecento, in particolare sui restauri realizzati da Alfredo d'Andrade e i disegni da lui eseguiti di alcuni dettagli architettonici, si veda, purtroppo senza alcun riferimento archivistico: *La pieve di San Lorenzo a Settimo Vittone*, a cura di C. Bertolotto, G. Scalva, Torino 2001, pp. 12-18.

Un'antica tradizione, testimoniata dalla lapide barocca murata all'esterno che ricorda la sepoltura della principessa franca Ansgarda ("hic Beata Ensgarda Galliae Reginae cui condita sui salutis an. 889") (fig.V.4.14.3), vuole il primo battistero fondato nel IX secolo da suo fratello, il principe franco Attone Ascario<sup>1060</sup>. Sebbene una pieve sia ricordata solo nel secolo XIII<sup>1061</sup>, l'edificazione del battistero ottagonale in epoca altomedievale ha trovato concorde la critica, sebbene sia dibattuto, per la difficoltà di confronti nel territorio, se l'edificio sia da assegnare al IX secolo, in accordo con il dato leggendario<sup>1062</sup>, o al X secolo<sup>1063</sup>. Le recenti indagini archeologiche hanno poi rilevato al di sotto del pavimento del Battistero una più antica costruzione con la stessa funzione, la cui datazione è ancora oggetto di dibattito<sup>1064</sup>. Nel corso dell'XI secolo il battistero subì un restauro con l'aggiunta della nicchia dell'abside e il rifacimento della copertura e del lanternino, forse contemporaneamente all'edificazione della chiesa limitrofa<sup>1065</sup>. L'esterno della chiesa di S. Lorenzo è caratterizzato da un parato murario irregolare in blocchi di pietra squadrata. La pianta, come anticipato, è una navata unica con transetto con copertura a botte, terminante in un'abside rettangolare ad est<sup>1066</sup>. All'invaso si accedeva da un ingresso sul lato ovest, in facciata, murato in epoca imprecisata e da un secondo ingresso sul lato nord, poi inglobato nel corridoio di collegamento col battistero. Sul lato nord in linea con la facciata venne aggiunto in epoca successiva un campanile che oggi accoglie un ulteriore ingresso su questo lato.

All'interno della chiesa si conservano diverse campagne decorative frammentarie, di cui in ordine di tempo, di cui le sezioni più ampie rimaste sono interessate dalle pitture eseguite tra il pieno Trecento e il Cinquecento. Una prima decorazione romanica di estremo interesse, sebbene oggi ridotta a sbiaditi frammenti, rivestiva l'arco absidale e forse l'intera area presbiteriale<sup>1067</sup>. La seconda stagione pittorica di cui resta traccia, include tre brani, tra cui un miracolo nicolaiano,

---

<sup>1060</sup> C. Boggio, *Le prime chiese cristiane del Canavese*, in «Atti della società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», 5 (1887), pp. 63-114, in particolare p. 72; G. Bellagarda, *Settimo Vittone*, p. 140.

<sup>1061</sup> Bellagarda, *Settimo Vittone*, p. 187; P. Vanesia, *Il Medio Evo in Canavese, III: Parrocchie, parroci e parrocchiani*, Ivrea 1989 (Studi e documenti della Società accademica di storia ed arte canavesana, 12), pp. 251-252; cfr. Perjani Baricco, *Settimo Vittone*, p. 206.

<sup>1062</sup> A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, I, New Haven-London 1917, p. 112; G. Pantò, *Settimo Vittone. Pieve di san Lorenzo e Battistero*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-28 settembre 1979), Roma 1982, pp.157-161.

<sup>1063</sup> Chierici, *Il Piemonte. La Val d'Aosta*, pp. 240-241.

<sup>1064</sup> In merito ai lavori svolti nel 2014 e le novità emerse non ho trovato altre informazioni oltre a quelle fornite dall'Associazione Octavia che si occupa delle aperture del sito e che ringrazio vivamente.

<sup>1065</sup> Datazione sostenuta anche sulla base di confronti iconografici: Pantò, *Settimo Vittone*, pp. 161.

<sup>1066</sup> Si veda anche P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942, pp. 131-132.

<sup>1067</sup> Riconosciuto un Giudizio Universale nell'arco absidale e segnalato in: *La pieve di San Lorenzo*, fig. 16 a pp. 25-26. Sfortunatamente le condizioni di illuminazione della chiesa al momento del mio sopralluogo non mi hanno permesso di ottenere fotografie leggibili.

che si trovano sul lato sud della navata: l'immagine iconica di san Cristoforo, che occupa due registri, e più a sinistra, nel registro inferiore, il miracolo di san Nicola che resuscita tre scolari (fig. V.4.14.4) e l'Adorazione dei Magi (fig. V.4.14.5)<sup>1068</sup>. L'iscrizione che affianca la figura monumentale di san Cristoforo è in gran parte mutila; si legge distintamente solo la prima parte del nome del santo in alto, "SCS XR", e la sezione centrale in rosso con la firma "GUILIELMUS DE ORTA ME FECI(T) [...]" (fig. V.4.14.6). Del modesto pittore non abbiamo altra notizia se non una seconda firma lasciata presso la chiesa di S. Maria in Gaggiolo ad Oleggio, in provincia di Novara, dove egli realizza un velario figurato monocromo con un ciclo dei mesi (figg. V.4.14.7 a-b)<sup>1069</sup>. La doppia apparizione di questo artista, per il quale un'indagine sistematica sulle testimonianze minori del territorio potrebbe arrivare ad ulteriori attribuzioni, appare di un certo interesse per la geografia artistica piemontese<sup>1070</sup>. I brani realizzati dal maestro Guglielmo sono stati collocati per ragioni stilistiche già da Noemi Gabrielli alla fine del XIII secolo. Sebbene la studiosa negli anni Quaranta potesse vedere solo in parte le pitture della seconda fase delle pitture di S. Lorenzo (dove pure riconosceva un'adorazione e la figura di san Nicola), sembra di poter ancora concordare pienamente con la definizione proposta di "pittura di transizione tra romanico e gotico"<sup>1071</sup>. All'attività di questo pittore sembra avvicinarsi pure la definizione di "gotico lineare"<sup>1072</sup>, con possibili confronti sia in Piemonte che in Valle D'Aosta verso la metà del secolo,

---

<sup>1068</sup> F.G. Ferrero, E. Formica, *Arte medievale nel Canavese*, Ivrea 2003, pp. 158-160. Non mi è stato possibile chiarire dall'esame autoptico se anche il brano con san Michele che pesa le anime che affianca nel registro superiore san Cristoforo, sopra al miracolo nicolaiano sia da attribuire allo stesso momento, lo stato conservativo è tale che sembra prudente sospendere il giudizio in merito. L'iconografia di carattere espiatorio comunque potrebbe accordarsi con le riflessioni proposte in questa sede.

<sup>1069</sup> F. Fiori, *Oleggio medievale*, in *L'ovest Ticino nel Medioevo: terre, uomini, edifici*, indagini in Pombia, Oleggio e Marano Ticino, atti del Convegno (Pombia, Oleggio, Marano Ticino, 13-14 giugno 1998) a cura dell'Associazione Storica Pombiese, Novara 2000, pp. 113-124, in particolare p. 115; rimando anche a: I. Caracciolo, *Bisanzio e il Nord: la basilica di san Michele di Oleggio e il suo ciclo pittorico medievale*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, tutor. Prof. Antonio Iacobini, Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma, a.a.2017/2018, pp. 19-24. Segnalo l'esistenza di un contributo di Jacopo Colombo, direttore dei Musei di Oleggio, sulla decorazione di S. Maria in Gaggiolo, purtroppo irreperibile: J. Colombo, *Il ciclo dei mesi e le decorazioni absidali dipinte dal Magister Guilielmus de Orta nella chiesa di Santa Maria "del Gaggiolo". Alcune note storico artistiche*, in «Quaderni Cusiani», 6 (2019).

<sup>1070</sup> G. Romano, *Per un atlante del Gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di Id., Torino 1992 (Arte in Piemonte, 6), pp. 15-50, in particolare p. 42.

<sup>1071</sup> Gabrielli, *Pitture romaniche*, p. 64, tav. LXXXIII, 172-173. Da notare che in quel momento non era ancora visibile l'iscrizione con la firma del pittore. Non sono edite informazioni circa lo scoprimento degli affreschi in corrispondenza dei primi lavori di restauro della fine dell'Ottocento. Sulla più significativa stagione di restauri a cura della Prof.ssa Michela di Macco, si veda: M. Di Macco, *San Lorenzo di Settimo Vittone*, in *Il castello di Ivrea (1393-1993); Medioevo in Canavese*, atti del convegno di studi (Ivrea, 5 maggio 1984) a cura di P. Ramella, Ivrea 1993, pp. 393-397.

<sup>1072</sup> Romano, *Per un atlante*, p. 28.

in particolare per le campiture piatte degli incarnati e delle vesti, ravvivate dall'insistente uso della linea a definire il movimento e per gli sguardi generalmente inespessivi<sup>1073</sup>.

La figura di Cristoforo è più grande del naturale e occupa due registri della decorazione, è rappresentato con lungo mantello, sostiene la palma del martirio, qui verdeggianti e carica di frutti, ed ha una corona sul capo<sup>1074</sup>. Alla sua sinistra, il miracolo nicolaiano si dispone ai lati di una finestra, incorniciata dal bordo rosso che delimita il riquadro, funziona anche come mezzo per separare i due poli morali della scena: a sinistra l'oste e a destra san Nicola (figg. V.4.14.4, 8-9). Su uno sfondo bianco punteggiato di stelle, san Nicola è rappresentato stante in vesti occidentali, indossa un lungo pallio e tiene con la mano sinistra un pastorale rosso di cui è perduta l'estremità superiore, in testa ha una mitra a due punte di colore bianco con bordo rosso. È sbarbato, il volto è liscio e ha i capelli castani, se non fosse per il contesto narrativo e per l'iscrizione che lo accompagna, difficilmente potrebbe essere identificato per i caratteri della fisionomia. Anche nell'iscrizione l'artista si mostra goffo: la lettera I di "Nicolaus" era stata dimenticata e poi aggiunta in alto e sulla sinistra si vede la traccia di una seconda iscrizione "ICO". Ad evidenza si tratta della prima posizione pensata per il nome del santo, poi sostituita con l'attuale (fig.V.4.14.9). Nicola si rivolge verso sinistra con gesto benedicente verso i tre fanciulli nella botte; i tre sono nudi e rappresentati fino all'altezza dei fianchi, mentre le gambe sono immerse, si rivolgono verso il santo in gesto di supplica. Nonostante la giovane età, hanno la tonsura che permette di individuarli come scolari, come chierici. A sinistra è l'oste accigliato e arruffato nella barba e nei capelli, che fuoriescono a ciuffi dalla cuffia bianca; egli imbraccia una scure, la stessa con cui ha fatto a pezzi i tre fanciulli per derubarli prima dell'arrivo di Nicola (fig. V.4.14.10). Non solo l'aspetto generale della scena, ma anche il contenuto, hanno un sapore "nordico"<sup>1075</sup>. Il miracolo nicolaiano dei tre fanciulli resuscitati appare per la prima volta in Occidente nella sua forma scritta in Germania forse già entro il XII secolo, in un dramma musicato prodotto presso l'Abbazia di Hildesheim<sup>1076</sup> e ed è incluso nella vita in volgare redatta da Wace

---

<sup>1073</sup> Si veda in particolare l'attività del Maestro di Saint-Pierre nella cappella del castello di Sarriod de la Tour: cfr. E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in *Gotico in Piemonte*, pp. 287-358, in particolare pp. 302-303.

<sup>1074</sup> Al principio dell'XI secolo, nella chiesa di San Vincenzo a Galliano presso Como, il santo è rappresentato affiancato da storie della sua vita, dato di un certo interesse per quanto diremo, considerando l'ancora scarsa diffusione delle immagini, prima apparse solo a Roma nella chiesa greca di S. Maria Antiqua: cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, III: Iconographie des saints*, Paris 1958, pp. 309-310. A. Cardinali, *Culto e iconografia* in G.D. Gordini, s.v. *Cristoforo, santo, martire di Licia, culto e iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 354-364.

<sup>1075</sup> Alcuni vi hanno riconosciuto un'influenza tedesca: Ferrero, Fornica, *Arte Medievale nel Canavese*, p. 52.

<sup>1076</sup> Testo e traduzione in: Jones, *San Nicola*, pp. 135-138. Cfr. anche: II.1.8.



intorno al 1150<sup>1077</sup> e in nel dramma prodotto nell'abbazia di Fleury<sup>1078</sup>. Il racconto ha per protagonisti tre scolari in viaggio che si fermano per chiedere ospitalità in una locanda: l'oste riluttante accetta solo quando realizza di poter derubare i giovani che avevano del denaro con sé. Dopo averli uccisi, ne oblitera i resti in una botte e le fonti non mancano di addentrarsi in particolari macabri, finché Nicola, già invocato dai fanciulli, interviene e resuscita i tre innocenti<sup>1079</sup>. Da quanto si può dedurre dalla diffusione di versioni drammaturgiche della storia e il loro successo in particolare in Francia, regione che interessa qui per la sua maggiore vicinanza geografica col Piemonte, si trattava di un episodio dal carattere popolare<sup>1080</sup>. Anche sotto un profilo iconografico, fatta salva la straordinaria presenza dalla scena nella cornice dell'Icona grande di San Nicola *tis Steghis* a Cipro<sup>1081</sup>, commissionata da un cavaliere crociato di sconosciuta nazionalità, le rappresentazioni del miracolo riflettono la geografia indicata delle fonti<sup>1082</sup>.

L'ultimo dei brani attribuibile a questa fase pittorica, è come già detto, l'Adorazione dei Magi; la Vergine con il Bambino seduto sulle ginocchia tiene in mano un fiore composito, l'unione di una rosa e un giglio, mentre si avvicinano da sinistra i magi identificati da iscrizioni (fig. V.4.14.5)<sup>1083</sup>.

L'insieme iconografico rafforza il significato già veicolato nel miracolo nicolaiano e permette di farsi un'idea anche sul pubblico al quale ci si rivolgeva. San Cristoforo protettore dei viaggiatori ha una preminenza assoluta nell'economia della decorazione e anche i Magi, in fondo, possono essere interpretati come nobili pellegrini *ante litteram*<sup>1084</sup>. Il miracolo del salvataggio degli scolari evoca non solo il mondo dell'infanzia, ma il mondo del viaggio e dei pericoli che i viandanti e i

---

<sup>1077</sup> Le Saux, *A companion to Wace*, pp. 51-79; Wace, *The Hagiographical Works*, p. 241 (per il testo); cfr. anche: Fredell, *The Three Clerks*, pp. 181-202.

<sup>1078</sup> Albrecht, *Four Latin Plays*, pp. 25-43 (per l'approfondita discussione sul miracolo).

<sup>1079</sup> Numerose sono le varianti, tra cui la presenza della moglie dell'oste e il suo ruolo, l'arrivo di san Nicola alla locanda il quale, per costringere l'oste a venire allo scoperto, ordina carne fresca, cosicché l'oste realizzando il delitto commesso si pente mentre il santo resuscita i tre fanciulli: *ibid.*

<sup>1080</sup> Sull'assoluta prevalenza della forma drammatizzata rispetto alla prosa si veda: Albrecht, *Four Latin Plays*, pp. 30-32.

<sup>1081</sup> Si veda, con bibliografia, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'Icona Grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno-26 luglio 2009), a cura di I. Eliadis, Roma 2009; I. Eliadis, *Maniera Cypria. The cypriot painting of the 13th century between two worlds*, catalogue of the exhibition (Leukōsia, Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation, 19th January 2017- 31st July 2017), ed. by Id., Nicosia 2017, pp.45-61, in particolare pp. 59-61.

<sup>1082</sup> L'episodio continua ad avere notevole fortuna iconografica per l'intera età moderna con un numero impressionante di attestazioni, soprattutto in ambito scultoreo; il santo iconico, stante o in trono affiancato da una bacinella o una botte con i tre fanciulli del miracolo, in una strategia di condensazione narrativa di tipo analogo a quella che si diffonde in Italia meridionale per il *Thauma de Basilio*. Si veda in particolare Meisen, *Nikolauskult*, Abb.111-116; 121-127.

<sup>1083</sup> Il fiore sembra riferirsi ad una tradizione iconografica locale che parte dall'abside di Fruttuaria. Per l'esegesi si veda: Ferrero, Formica, *Arte medievale in Canavese*, pp. 48-49.

<sup>1084</sup> A. Cardinali, s.v. Cristoforo *di Licia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 349-364.

pellegrini dovevano affrontare. Questo aspetto trova riscontro nella realtà storica del sito di Settimo Vittone, della cui posizione sul tracciato della via Francigena si è già detto. Curiosamente, una delle ipotesi sull'etimologia della seconda parte del nome della città "Vittone", alla quale non abbiamo ancora accennato, vuole il termine derivare dalla voce dialettale "witun" o "guidoni", uomini che facevano da guida e da scorta a persone e merci che transitavano lungo questi percorsi, la cui attività è testimoniata dai documenti già alla fine del XII secolo<sup>1085</sup>. A Settimo Vittone esisteva inoltre, documentato nell'anno 894, un ospedale per i pellegrini presso la chiesa di sant'Eligerio (o Leodegario), vescovo di Autun, fondata dallo stesso principe Attone di Ivrea cui è attribuita la fondazione del battistero<sup>1086</sup>. L'ipotesi è quindi che, nonostante la chiesa si trovasse nelle immediate vicinanze del castello dei signori di Settimo, luogo fortificato e potenzialmente intimidatorio per i pellegrini<sup>1087</sup>, la decorazione pittorica veicolasse un messaggio rassicurante ovvero un segnale della vocazione di accoglienza del luogo.

---

<sup>1085</sup> Per la questione e la menzione di un giuramento firmato da questo gruppo di guidoni al vescovo di Ivrea e di Vercelli e ai conti di Settimo e di Montalto nel 1193, si veda: Bellagarda, *Settimo Vittone*, pp. 33-36.

<sup>1086</sup> I. Vignono, *I dieci ospedali di Ivrea. Appunti di storia ospedaliera eporediese*, Ivrea 1964, p. 59; Bellagarda, *Settimo Vittone*, pp. 137-149; M. Frati, *Spazi medievali di accoglienza. Ospedali urbani e rurali lungo le strade fra le Alpi e il mare*, in *I luoghi delle cure in Piemonte: medicina e architettura tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di E. Dellapiana, P.M. Furlan, M. Galloni, Torino 2004, pp. 60-83.

<sup>1087</sup> In merito al pagamento dei pedaggi e più in generale sul ruolo predatorio dei castelli lungo le strade nell'arco alpino: si veda: A. Settia, *Castelli e strade del nord Italia in età comunale: sicurezza, popolamento, «strategia»*, in *Luoghi di strada nel Medioevo. Fra il Po, il mare e le alpi occidentali*, a cura di G. Sergi, Torino 1996, pp. 15-40.



V.4.14.1. Settimo Vittone, veduta del complesso monumentale della chiesa e del battistero di San Lorenzo da est.

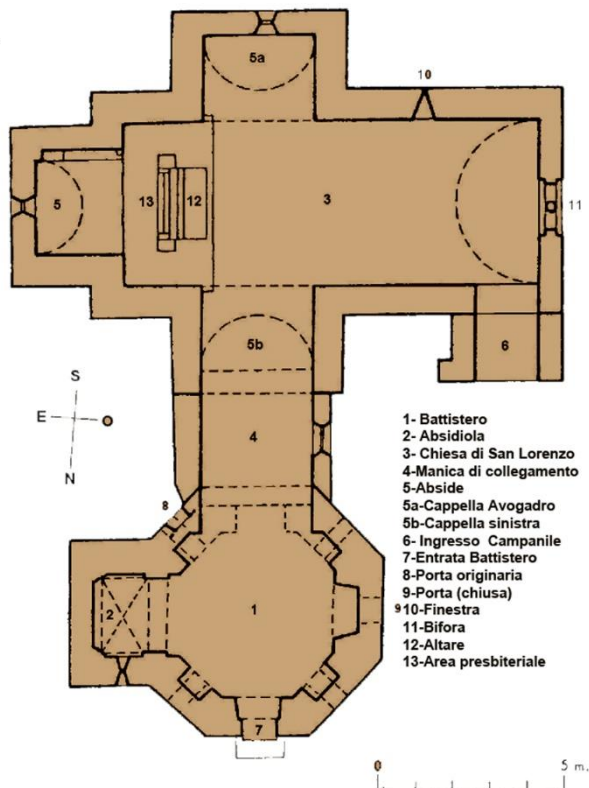


Fig. V.4.14.3. Settimo Vittone, Battistero di S. Lorenzo, lapide commemorativa della principessa Ansgarda.



V.4.14.4. Settimo Vittone, chiesa di S. Lorenzo, navata, parete sud, san Cristoforo a destra; san Nicola resuscita i tre scolari a sinistra in basso.



V.4.14.5. Settimo Vittone, chiesa di S. Lorenzo, navata, parete sud, Adorazione dei Magi.



Fig. V.4.14.6. Settimo Vittone, chiesa di S. Lorenzo, navata, parete sud, san Cristoforo, particolare.



Fig. V.4.14.7a-b. Oleggio (NO), S. Maria in Gaggiolo, abside, velario figurato e firma del Magister Guilielmus de Orta.



Fig. V.4.14.8. Settimo Vittone, S. Lorenzo, navata, parete sud, San Nicola salva i tre scolari, particolare: l'oste.

Fig. V.4.14.9.a-b Settimo Vittone, S. Lorenzo, navata, parete sud, San Nicola salva i tre scolari, particolare: san Nicola.



Fig. V.4.14.10. Settimo Vittone, S. Lorenzo, navata, parete sud, San Nicola salva i tre scolari, particolare: i tre scolari nella botte.

## V.5. XIV secolo

### V.5.1. S. Maria degli Amalfitani a Monopoli (Puglia)

La chiesa di Santa Maria Amalfitana o degli Amalfitani di Monopoli (fig. V.5.1.1.) sorge a breve distanza dal porto della città noto, per “la facilità ai naufragi” con il nome di Port’Aspro di san Giovanni, un’area inizialmente esterna alle mura urbane<sup>1088</sup>. Alla fondazione della chiesa è legata la leggenda medievale raccontata dal monopolitano Bante Bregantino (1270-1350 ca), ma nota solo nella versione riportata da Giuseppe Indelli (1776-1778) che vuole che “nell’anno 1059 alcuni Amalfitani veggendo che la lor nave, dalla forza della tempesta sbalzata nel nostro Port’aspro di S. Giovanni, andava certamente a naufragarsi col pericolo imminente della lor vita, appena si rivolsero col cuore alla B. Vergine Maria, che in uno stante il mare si tranquillò. Egli in memoria di sì gran beneficio fecero una Cappella alla Vergine Madre di Dio, incavata nel sasso, e di belli doni l’arricchirono. [...]”<sup>1089</sup>.

Della data della consacrazione del luogo di culto a seguito dell’evento miracoloso non c’è traccia nei documenti conservati, ma ancora da Indelli ricaviamo che in una pergamena datata all’anno 1179, conservata nell’Archivio della cattedrale e riguardante alcune concessioni del vescovo al clero, risulta presente anche la sottoscrizione di un abate di Santa Maria degli Amalfitani e questo dunque può essere considerato un sicuro termine *ante quem*<sup>1086</sup>. La chiesa romanica era una basilica a tre navate su colonne senza transetto, con copertura a capriate lignee, terminante in

---

<sup>1088</sup>Il porto è indicato da Giuseppe Indelli come localizzato inizialmente fuori le mura, fornendo una spiegazione etimologica del nome del rione, identificata nei documenti già nella prima metà del Trecento come il pittaggio (o rione, dal greco) di Chiudo: “Un tal porto con tutta la sua riviera era in que’ tempi fuor delle mura; ma poi col tempo fu racchiuso nell’abitato e comprende quasi tutto il ristretto della Parrocchia di S. Maria Amalfitana, cioè prima era borgo per le tante case fabbricateci, e poi fu racchiuso dentro la città colle mura; e da allora acquistò il nome di pittaggio del Chiudo, che tutt’ora ritiene, e in latino dicevano pictagium claudarum, in vece di clausarum, volendo significare un rione, un quartiere (ciò che dinota la voce Pittago derivante dal greco) di persone chiuse dalle mura, mentre prima stavano all’aperto”: *Istoria di Monopoli del primicerio Giuseppe Indelli*, con note di D. Cosimo Tartarelli, a cura di M. Fanizzi, Fasano 1999, p. 48. G. Bellifemine, *La basilica di S. Maria degli Amalfitani in Monopoli. Storia, Fede, arte*, Fasano 1982, in particolare p. 29; ivi, p. 169 per i due documenti testamentari di Roberto di Mastro Leone e di Andrea di Cola, rispettivamente degli anni 1328-1329, entrambi ricordano la chiesa con il nome di S. Maria Amalfitana.

<sup>1089</sup> Indelli, *Istoria di Monopoli*, Fasano 1999, pp. 47-48.

<sup>1086</sup> La pergamena originale è indicata da Giuseppe Indelli con il numero 245, dove legge “per Domnum Melem Abbatem Sancte Marie Amalphitanorum”: Indelli, *Istoria di Monopoli*, p. 50, pp. 105-110. Indelli riteneva che la definizione del luogo di culto come abbazia non poteva essere riferito al primo edificio di culto, ma che, a questa altezza cronologica, avrebbe già dovuto essere stata edificata una chiesa più grande sopra di esso.

tre absidi semicircolari, e sorse su un più antico luogo di culto rupestre che ne avrebbe costituito da quel momento in poi la cripta.

La chiesa rupestre inferiore si inserisce all'interno di un complesso panorama insediativo, oltre che culturale, della fascia costiera fuori le mura risalente all'Altomedioevo, che vede, nell'immediata prossimità della nostra, anche le cripte di S. Benedetto o S. Michele *de Graecis*, di S. Maria del Soccorso, di S. Mercurio e la cripta presso la Villa De Martino, anch'esse scavate nella roccia<sup>1087</sup>. Secondo la ricostruzione proposta da Nino Lavermicocca, questi luoghi di culto dovevano far parte di un villaggio *sub divo*, analogo a quelli rurali dell'entroterra<sup>1088</sup>. Alle cripte menzionate, tutt'oggi esistenti, bisogna poi aggiungere il perduto monastero di S. Nicola di Port'Aspro, di cui sono numerose le informazioni tramandate dalle fonti, ma non sopravvive nessun resto materiale, che presumibilmente aveva alle sue origini anch'esso una chiesa *sub divo* dedicata al nostro santo<sup>1089</sup>. Nel 1573 questa chiesa risultava giuspatronato della famiglia di origine amalfitana dei Muscettola, dato che ha spinto Antonio Vinaccia ad ipotizzare, sulla base delle notizie tramandate dall'Indelli, che la chiesa fosse stata dalle origini proprietà privata della famiglia<sup>1090</sup>.

La *facies* medievale della basilica superiore è riemersa a partire dal 1910 quando, su iniziativa del parroco, iniziarono una serie di restauri e le colonne dei pilastri compositi, con alcuni capitelli di reimpiego, vennero liberate dall'intonaco barocco che le inglobava (fig. V.5.1.2)<sup>1091</sup>. Quando nel 1911 Antonio Vinaccia descrisse per la prima volta l'aspetto medievale dell'edificio nelle forme

---

<sup>1087</sup> N. Lavermicocca, *Insedimenti rupestri nel territorio di Monopoli*, Bari 1977 (Corpus degli insediamenti medievali della Puglia, della Lucania e della Calabria, 1), pp. 105-127.

<sup>1088</sup> Ivi, p. 107.

<sup>1089</sup> Lavermicocca, *Insedimenti rupestri*, pp. 99-104. Lo studioso suggerisce con riserva di identificare la chiesa del monastero dedicata ai santi Giovanni e Nicola con la nostra Amalfitana, la quale, come vedremo, aveva due absidi e poteva quindi rispondere ad una doppia dedicazione.

<sup>1090</sup> A. Vinaccia, *La chiesa di S. Maria Amalfitana in Monopoli*, in «Rassegna Tecnica Pugliese», 10 (1911), fasc. 5, pp. 65-70, in particolare p. 66. L'Indelli dal canto suo aveva un certo interesse nel ricondurre l'antico patronato ai Muscettola, essendo ad essi imparentato: «E perché un tal gius-patronato si possedé sempremai dalla nobile antica famiglia Muscettola, da gran tempo estinta, senza esservi memoria in contrario, con fondamento perciò può dirsi, che la casa Muscettola l'edificò, siccome ne corre voce. Di tal famiglia antica, mentre in una pergamena di S. Pietro n.42 del 1336 si fa menzione di Giovanni M., l'ultima femmina si fu Argenzia Muscettola figliuola di Tuccio M, e moglie di Giacomo Indelli. Ella nel 1440 vacando l'Abazia e Rettoria di S. Maria Amalfitana per more dell'abate Giovanni M. suo fratello nominò per Abate e Rettore lo Jacono Cicc'Antonio Indelli suo figlio e da indi in poi sempre gl'Indelli ne furono i Compadroni: ma perché il Monsignor Alfonso Alvarez Guerrera volle ridurre detta chiesa a parrocchia curata, s'introdusse dagl'Indelli la causa in Roma. Costa tutto ciò dal processo, e da varie scritture»: Indelli, *Istoria di Monopoli*, pp. Ivi, pp. 48-49

<sup>1091</sup> Vinaccia, *La chiesa di S. Maria Amalfitana*, pp. 65-66. Già nel 1911 era stato redatto un progetto di restauro, ma i lavori non si conclusero prima degli anni '30 del secolo: C. Ceschi, *Monumenti restaurati. Santa Maria degli Amalfitani a Monopoli e gli influssi lombardi nell'arte medioevale pugliese*, in «Bollettino d'Arte», vol. 30 (1936/37) p. 18-38, in particolare pp. 18-19.



in cui stava progressivamente riaffiorando, la chiesa inferiore, già adibita a sepolcreto e di cui si era persa nel frattempo memoria, non risultava più accessibile. All'ambiente rupestre ipogeo oggi si accede da una scala di dodici gradini che si apre nella navata sinistra, costruita al principio del Settecento e riabilitata nel corso dei primi restauri (fig.V.5.1.3)<sup>1092</sup>.

La cripta è un'aula unica con copertura piana; sul lato sinistro, a nord, si aprono due vani di forma quadrangolare irregolare, identificati come le due absidi originali dell'invaso, in origine semicircolari e in seguito ampliate fino ad assumere la forma attuale (fig. V.5.1.4)<sup>1093</sup>. Le absidi sono inquadrata da due archi all'incontro dei quali è addossato un piccolo altare in muratura. Altre due arcate si aprono a suddividere l'ambiente sui lati est ed ovest, costituendo quello che la critica descrive solitamente alla stregua di un deambulatorio che circonda la navata<sup>1094</sup>. Sul lato meridionale si aprono invece due vani modificati nella forma nel corso del Cinquecento, adibiti a sepolcreti.

Gli unici criteri di orientamento per una datazione sono rappresentati dalle notizie sull'esistenza del porto, menzionato dalle fonti già nel IX secolo, e dalla leggendaria costruzione della basilica superiore alla metà dell'XI secolo<sup>1095</sup>. Nessuna indicazione di tipo cronologico è stata dedotta dalla critica sulla base delle caratteristiche icnografiche. La doppia abside si ritrova a Monopoli

---

<sup>1092</sup> L'accesso da questo punto è testimoniato dalla visita pastorale di Mons. Luc'Antonio della Gatta, vescovo di Bitonto, del 1727. Prima di questo momento l'accesso avveniva dal lato sud: cfr. Bellifemine, *La basilica di S. Maria*, pp. 45-49, 64, n.3, 179. Secondo quanto possibile evincere dalla documentazione storica d'archivio i restauri ebbero inizio per iniziativa del parroco locale, ripresero nel 1928 a seguito dell'approvazione da parte dell'Ente Provinciale Fascista per la tutela dei monumenti nella persona del soprintendente Quagliati, con un finanziamento di l.5000. I fondi utilizzati in primo luogo per il consolidamento dell'abside, finirono presto e i lavori si interruppero. In seguito, nel 1933 il comune di Monopoli stanziò una cifra di l.7500 per la continuazione, con richiesta di ulteriori finanziamenti da parte del Ministero. Nel 1936 i primi interventi previsti risultano conclusi e si interveniva sulla sacrestia per liberare l'abside medievale, con numerosi interventi di smantellamento delle superfetazioni barocche, e si prevedevano ulteriori lavori per sostituire la torre campanaria già parzialmente demolita: ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, Divisione II (1934-1940), 6 Monumenti, busta 189, fasc. s.n. (Monopoli, Chiesetta di S. Maria degli Amalfitani; Chiesa dell'Amalfitana). Nessuna notizia negli anni tra le due guerre di lavori nella cripta. Di un terzo intervento di restauro, di natura più sistematica, sono conservate le perizie di spesa degli anni 1958-1959 riguardanti il lato sinistro della chiesa e il riordino dell'assetto monumentale della piazza retrostante alle absidi, liberate nel corso dei primi restauri. Neppure in questo caso si interviene sulla cripta, stando alla descrizione dei lavori indicati sinteticamente nelle voci di spesa, ma manca una relazione di restauro che possa confermare l'assenza. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti, Ufficio conservazioni monumenti 1953-1959, b. 43, fasc. 155, sott. fasc. 5.

<sup>1093</sup> Lavermicocca, *Insedimenti rupestri nel territorio*, p. 124.

<sup>1094</sup> Ivi, p. 123.

<sup>1095</sup> Lavermicocca, *Insedimenti rupestri nel territorio*, p. 123.

nel santuario di S. Zaccaria<sup>1096</sup>, nei SS. Andrea e Procopio<sup>1097</sup>, nella cripta della Trinità in Paterno<sup>1098</sup> e nella menzionata S. Maria del Soccorso<sup>1099</sup>. Sull'assetto originario dell'ambiente Bellifemine ha rintracciato una preziosa indicazione nelle Sacre Visite di epoca moderna, che riferiscono dell'esistenza di un "tramezzo", ovvero di una struttura che divideva il bema dal *naos*, delimitando così lo spazio per la liturgia<sup>1100</sup>. Altre informazioni circa l'evoluzione dell'uso della chiesa inferiore possono essere dedotte dalla lettura di queste descrizioni di epoca moderna; tra il 1566 e il 1568 il vescovo Tommaso Orfini indicava la presenza di tre altari<sup>1101</sup>. L'altare dedicato alla Vergine ospitava un'immagine descritta di "fattura greca" e di carattere miracoloso, da cui la denominazione di "Cappella delle Grazie" per l'intera chiesa inferiore<sup>1102</sup>. In occasione dei restauri novecenteschi venne eretto nella cripta un muro a sostegno della basilica superiore<sup>1103</sup>, che si installa sfortunatamente proprio in corrispondenza della parete che ospita l'icona agiografica di san Nicola e la sua costruzione ha determinato la perdita della sezione più esterna delle scene poste sul lato destro (fig. V.5.1.5a-b). In questo punto doveva trovarsi l'ingresso originario della cripta, prima che esso venisse sostituito dall'ingresso sul lato ovest. L'immagine monumentale di san Nicola si trovava quindi, di fatto, in controfacciata e in diretto collegamento con l'ala est del deambulatorio che, secondo quanto ricostruito dalla critica, aveva accolto molto presto funzioni funerarie<sup>1104</sup>.

L'icona agiografica è inoltre gravemente compromessa da perdite di colore diffuse, che sembrano dovute non solo all'umidità di risalita (è nota infatti la presenza in antico di una fonte sorgiva), ma anche alla scalpellatura della superficie, probabilmente per l'allettamento di un nuovo strato di intonaco. Il pannello agiografico, che si trova a 70 centimetri da terra e arriva fino al limite alto della volta, è contornato da un sottile bordo rosso, mentre la suddivisione tra la figura e le scene e tra le scene stesse è costituita da un bordino bianco dello stesso spessore. In alto il bordo rosso prosegue, così pure lo sfondo blu, e non è chiaro se in questa sezione triangolare di risulta della

---

<sup>1096</sup> A circa 3 chilometri a sud da Monopoli era parte del monastero benedettino di S. Stefano, con proposta di datazione tra la fine dell'XI e entro la prima metà del XII secolo: cfr. Lavermicocca, *Insedimenti rupestri nel territorio*, pp. 17-28.

<sup>1097</sup> Presso la contrada dell'Assunta con omonima lama, datata sulla base di confronti della tipologia alla seconda metà dell'XI secolo; cfr. Ivi, p. 31.

<sup>1098</sup> Con una proposta di datazione entro il XII secolo non ulteriormente approfondita: ivi, pp. 70-74.

<sup>1099</sup> Senza riferimenti cronologici; ivi, pp. 109-111.

<sup>1100</sup> Bellifemine, *La basilica di S. Maria*, p. 45.

<sup>1101</sup> A seguito dell'interessamento sul decoro degli altari, essi vennero ridotti ad un altare unico, come testimonia la visita di Francesco Sorgente del 1647: Bellifemine, *La basilica di S. Maria*, p. 54, n. 8.

<sup>1102</sup> Ivi, pp. 45-55.

<sup>1103</sup> Bellifemine data l'intervento al 1931, ma non è stato possibile trovare riscontro nella documentazione dei lavori eseguiti in questo anno: ivi, pp. 43-45.

<sup>1104</sup> Lavermicocca, *Insedimenti rupestri*, pp. 123-125.

parete, potessero trovare spazio altre scene complementari dell'immagine agiografica (fig. V.5.1.6). Il pannello che ospita l'immagine iconica di san Nicola misura 59 centimetri in larghezza e 160 in altezza; la figura olosoma del santo è affiancata sui due lati lunghi da quattro storie della sua vita per lato<sup>1105</sup>. La colonna che ospita le scene a destra è, come anticipato tagliata in verticale, mentre quella di sinistra consente di verificare la larghezza originale delle scene, equivalente a 50 centimetri. Il formato dell'icona doveva apparire così in origine pressoché quadrato, per un totale 160 per 160 centimetri. Sia la figura del santo che le scene si stagliano su un comune sfondo blu scuro. Del ritratto di Nicola è parzialmente conservata solo la metà superiore, dal busto in su (fig. V.5.1.7). Del volto, circondato da un ampio nimbo giallo perlinato, si può ancora vedere la larga stempiatura, la fronte ampia e percorsa da rughe e radi capelli grigi ai lati della testa (fig. V.5.1.8). Le vesti del santo sono quelle della tradizione orientale il *phelonion* rosso acceso e l'*omophorion* bianco con croci nere che scende sulle spalle. È possibile intuire la posizione delle braccia davanti al corpo, il sinistro sorregge un volume, mentre la mano destra è benedicente. Delle scene sui due lati solo cinque su otto sono ancora abbastanza integre da poter suggerire una lettura iconografica. In alto a sinistra è il celebre episodio del salvataggio dei tre concittadini innocenti tratto dalla *Praxis de Stratelatis* (fig. V.5.1.9). Il santo è rappresentato nell'estremità sinistra del riquadro: se ne intravede solo la veste rossa e, in alto, il braccio che afferra la spada dalle mani del boia, della cui figura rimane ben visibile solo la cotta di maglia. Sulla destra sono i tre condannati a morte, piegati leggermente in avanti e con le mani legate dietro alla schiena, quasi del tutto nudi, ad eccezione di una corta gonnella bianca<sup>1106</sup>, il primo dei quali pare afferrato afferrato violentemente dal boia per i capelli. Il miracolo dei tre generali non sembra avere un proseguimento in nessuna delle scene ancora leggibili. Sulla colonna di destra la prima scena in alto, parzialmente conservata, ritrae il miracolo della dote alle tre fanciulle (Fig. V.5.1.10). All'interno di uno spazio scuro delimitato da un muro circolare, sormontato da torri a sinistra e in alto forse delle mura cittadine, sono due delle tre giovani figlie. In basso si vede la figura di san Nicola a mezzobusto, come è possibile presumere dalla veste rossa con stola bianca, acefala. Il santo sembra spuntare da un'apertura, forse una finestra, mentre con la mano destra si allunga verso il centro della composizione. È possibile che stia consegnando al padre

---

<sup>1105</sup> Erroneamente calcolate in numero di sei totali da Lavermicocca: Lavermicocca, *Insedimenti rupestri*, p. 126.

<sup>1106</sup> La nudità dei condannati è un elemento piuttosto raro nelle rappresentazioni iconografiche bizantine, onnipresente nelle fonti. In questo caso si noti pure che i condannati non appaiono bendati, ma a volto scoperto, forse per accentuare l'aspetto emotivo della scena; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 104-108. Cfr. anche V.3.1.

dormiente, la cui figura è andata irrimediabilmente perduta, la dote necessaria al matrimonio della prima delle figlie.

La seconda scena sulla colonna di sinistra mostra uno degli episodi del *Thauma de Basilio/Adeodato* (Fig. V.5.1.11). Sull'estremità destra della scena è la figura stante di san Nicola, quasi del tutto acefalo; più in basso alla sua sinistra è una figura di dimensioni minori che il santo sta tenendo per i capelli (fig. V.5.1.12). Si tratta chiaramente del fanciullo tratto in salvo dalla prigionia dell'emiro, ma della restante scena rimane solo una figura vestita di bianco davanti al santo e si intuisce la presenza della tavola con una tovaglia bianca più a sinistra, sicché non è chiaro se il momento rappresentato sia quello in cui Nicola trae dalla prigionia dei Saraceni il fanciullo oppure quello in cui il fanciullo è riportato a casa dai genitori.

La seconda scena sulla colonna di destra è piuttosto enigmatica e la difficoltà di lettura non è agevole dallo stato conservativo, essendo perduta anche in questo caso la parte destra (fig. V.5.1.13). Il santo è rappresentato stante e frontale al centro e questa volta se ne può vedere piuttosto chiaramente la parte inferiore del volto con barba. È abbigliato con gli stessi abiti identificativi della dignità vescovile; il braccio sinistro e con la mano che fuoriesce dalla manica (divenuta bianca per la caduta della pellicola pittorica) tiene il volume dei Vangeli, di colore scuro. Dell'altra mano, forse in posa benedicente, rimangono poche tracce. Alla destra del santo è una figura maschile stante, con veste bianca e senza nimbo, che sorregge con la mano destra un pastorale bianco con terminazione riccioluta. Non è chiaro se in basso sia presente una terza figura inginocchiata. La scena mi sembra non abbia confronti con il panorama iconografico nicolaiano fin qui indagato e rimane l'interrogativo sul perché la figura che affianca il santo stia tenendo per lui il pastorale<sup>1107</sup>.

Il terzo riquadro sulla colonna di sinistra mostra una scena di ringraziamento (fig. V.5.1.14); san Nicola è rappresentato sulla destra mentre benedice una figura inginocchiata con le braccia levate verso il santo e vestito di bianco, probabilmente un uomo. Difficilmente si potrebbe tentare un'identificazione del miracolo corrispondente, data la perdita dei dettagli utili all'identificazione della figura. Delle tre scene rimanenti del pannello agiografico, le due della colonna di destra e l'ultima di quella di sinistra, non è sfortunatamente possibile tentare alcuna ipotesi di lettura.

---

<sup>1107</sup> Sembrerebbe possibile escludere la possibilità che sia rappresentata una scena di consacrazione, sia per la posizione all'interno del ciclo agiografico che per la distanza dalla tradizionale iconografia: Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 76-85.

La critica più recente concorda con una datazione dell'icona al principio del XIV secolo, sulla base della tipologia dell'immagine e dai caratteri stilistici deducibili dal poco ancora visibile<sup>1108</sup>. Mentre il santo al centro sembra più tradizionalmente legato ai prototipi bizantini, certamente ben noti nel territorio, dove il culto era già radicato a partire dall'Alto Medioevo, le poche figure ancora visibili delle storie sulle due colonne denunciano un carattere che si potrebbe a ragione definire goticeggiante o angioino, in particolare per quanto riguarda la stesura piatta degli incarnati, i tipi delle fisionomie, semplificate e accentuatamente lineari. Questo apparente contrasto sul quale, data la quasi totale perdita della figura iconica di Nicola non è possibile dire di più, troverebbe un riscontro nell'icona agiografica murale di santa Lucia nell'omonima cripta di Melfi (1292), dove la santa e le sue storie, se pure coeve, mostrano una simile distinzione stilistica<sup>1109</sup>. Forse nel caso della cripta di Santa Maria Amalfitana l'ipotesi "classica" di un rapporto tra la dedicazione di un ciclo narrativo della vita di un santo ad contesto funerario<sup>1110</sup>, data la vicinanza con i due ambienti che ospitano sepolture ad arcosoli, potrebbe essere plausibile, sebbene l'isolamento dell'immagine agiografica di Nicola non ci permette di avanzare concrete proposte interpretative sul suo ruolo ad essa affidato all'interno dello spazio liturgico. Mi sembra comunque significativa la scelta da parte della comunità degli Amalfitani – che fosse qui rappresentata in forma di patronato privato di una famiglia o dell'intera comunità – di autorappresentarsi in Terra di Bari con l'immagine agiografica di san Nicola, quasi una rivendicazione dell'antichità e del radicamento del suo culto in Costa d'Amalfi, tale da assicurare, come già nel leggendario 1059, l'intervento del santo in loro favore.

---

<sup>1108</sup> Verso il XII secolo: Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio*, p. 126; intorno al XIII: Bellifemine, *La basilica di S. Maria*, p. 49; al principio del XIV secolo: V. Pace, *recensione* a Lavermicocca, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monpoli*, in «Studi medievali», 21 (1980), 2, p. 980; M. Falla Castelfranchi *La decorazione pittorica delle chiese rupestri del territorio di Monopoli in Puglia tra grotte e borghi. Insediamento rupestri e insediamenti urbani: persistenze e differenze*, Atti del II Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 24–26 novembre 2005), a cura di E. Menestò, Spoleto, 2007, pp. 119–144; Ead. *L'icona agiografica nel Mezzogiorno*, p. 183; Riccardi, *Out of Necessity*, p. 167.

<sup>1109</sup> A. Mastrangelo, *Le storie di Santa Lucia nella "Giacconella" di Melfi*, Potenza 1987 (Laboratorio del pensiero, 1); K.-R., Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*, Hamburg, 1997, pp. 131-132; 259-260; Riccardi, *Out of Necessity*, p. 168.

<sup>1110</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 161-162.

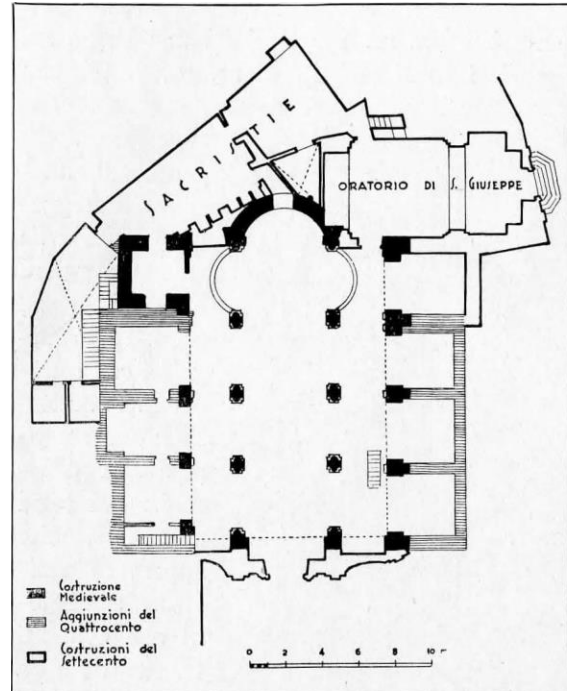


Fig. V.5.1.1. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani.

Fig. V.5.1.2. Pianta della basilica di S. Maria degli Amalfitani prima dei restauri (Ceschi 1963/1964).



V.5.1.3. Monopoli, S. Maria Amalfitana, Ingresso settecentesco alla chiesa rupestre dalla navata ripristinato nel corso del 1911.

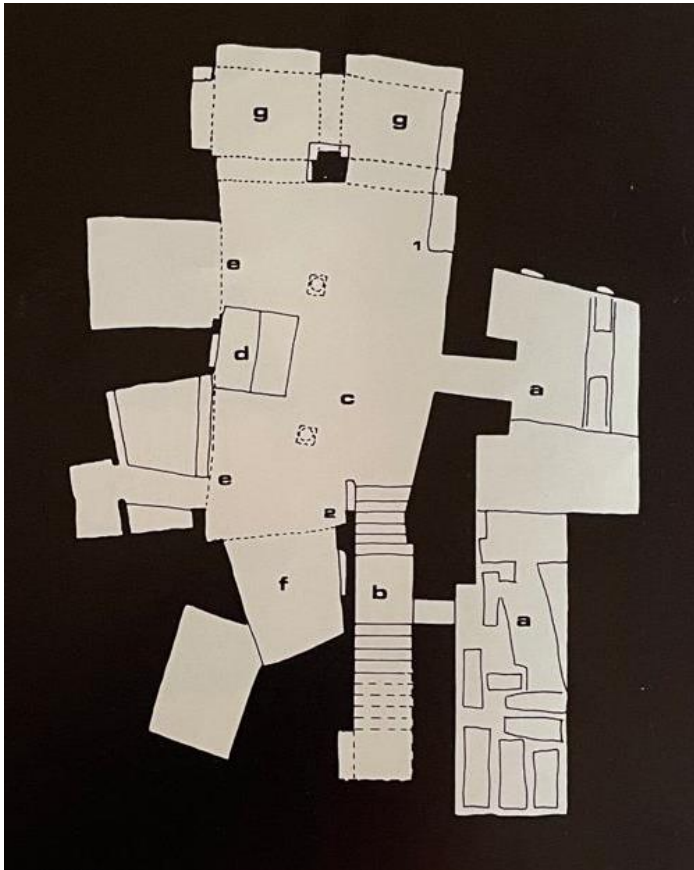


Fig. V.5.1.4. Pianta della cripta di S. Maria degli Amalfitani (Lavermicocca 1979).

a: sepolcreto; b: ingresso attuale; c: naos; d: altare odierno; e: absidi; f: vano sepolcrale; g: ambienti con sepolture ad arcosolio.  
1: san Nicola e storie della sua vita.

Fig. V.5.1.5.a Monopoli, S. Maria Amalfitana, chiesa rupestre, parete destra, veduta generale dell'icona agiografica; sulla destra il muro di sostegno elevato nel 1931 dopo i restauri (1985) (Bari, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Archeologici e Artistici della Puglia, nr. 85051/D).





Fig. V.5.1.5.b. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola dopo il restauro (1993) (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i beni ambientali architettonici, artistici e storici della Puglia, nr. 133262/D).





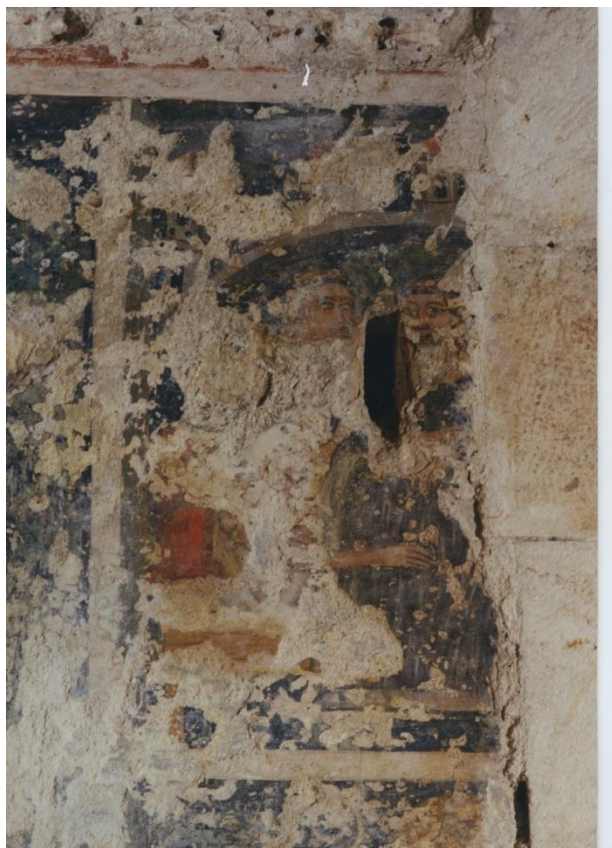
Fig. V.5.1.7. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, frammenti di superficie pittorica al lato dell'icona agiografica di san Nicola, in corrispondenza dell'innesto dell'arcone.



Fig. V.5.1.8. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola dopo il restauro (1993), particolare (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i beni ambientali architettonici, artistici e storici della Puglia, nr. 133262/D).



V.5.1.9. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, prima scena di sinistra, san Nicola salva i tre concittadini innocenti (Bari, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici e Artistici della Puglia, nr. 133263/D).



V.5.1.10. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, prima scena lato destro, il miracolo della dote alle tre fanciulle (Bari, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici e Artistici della Puglia, nr. 133264/D).



V.5.1.11. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, seconda scena lato sinistro, *Thauma de Basilio/Adeodato* (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Architettonici e Storici della Puglia, nr.133276/D).



V.5.1.12. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, il fanciullo Basilio/Adeodato (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Architettonici e Storici della Puglia, nr.49829).



V.5.1.13. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, seconda scena lato destro (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Architettonici e Storici della Puglia, nr.133265/D).



V.5.1.14. Monopoli, S. Maria degli Amalfitani, chiesa rupestre, icona agiografica murale di san Nicola, particolare, seconda scena lato destro (Bari, Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Architettonici e Storici della Puglia, nr.133277/D).

### V.5.2. L'icona marmorea della basilica di S. Nicola a Bari (Puglia)

L'icona agiografica in bassorilievo murata sul retro della sua basilica a Bari (Fig. V.5.2.1) riveste un particolare interesse non solo perché è l'unica testimonianza narrativa direttamente legata al luogo principe del culto del santo in Italia, ma anche per la peculiare selezione di scene e la loro iconografia, che ne fa un caso del tutto originale nel panorama della tipologia delle icone agiografiche pugliesi e più in generale delle attestazioni iconografiche della vita del santo sul territorio italiano.

Dopo il celebrato arrivo delle reliquie in città nel 1087, uno scontro riguardante il luogo dove queste sarebbero dovute essere custodite si concluse con la deliberazione di erigere una nuova basilica nel luogo della corte del catepano, concesso all'episcopato dal Ruggero I<sup>1111</sup>. L'arcivescovo Ursone incaricò quindi l'abate Elia che sovrintese i lavori dal 1089 all'anno della sua morte nel 1105. La fabbrica a quel punto si deve considerare conclusa fatta eccezione per il corredo decorativo che venne realizzato dal successore di Elia, l'abate Eustazio. La consacrazione avvenne più di cento anni dopo l'arrivo delle reliquie, nel 1197. La basilica subì gravi danni a seguito del terremoto del 1255, cui ne segue uno ancora più intenso nel 1266 o 1267, proprio in corrispondenza della salita al trono di Carlo I d'Angiò (1266-1285). I conseguenti lavori di ristrutturazione, che terminarono nel 1292 sotto Carlo II (1285-1309), costituirono il primo contributo della dinastia angioina, cui si deve un momento di interesse sistematico verso la città di Bari e verso S. Nicola e il suo Capitolo. A partire dai privilegi fiscali, alle rendite e all'accrescimento del patrimonio fondiario, nel 1295 Carlo II destinò alla basilica un corredo di oggetti preziosi noto sotto il nome di "Tesoro di S. Nicola" e la relativa istituzione della carica di tesoriere<sup>1112</sup>. In questa fase di rinnovamenti del principio del Trecento, si dovrebbe presumibilmente inserire, pure in assenza di notizie, anche l'icona marmorea in esame<sup>1113</sup>.

---

<sup>1111</sup> Sulla storia dell'erezione dell'edificio delle origini si veda almeno: G. Gioffari, *Dalle Origini a Bona Sforza*, in *S. Nicola di Bari e la sua basilica*, pp. 140-173, in particolare pp. 140-147; Silvestro, *Santi, reliquie e sacri furti*, in particolare pp. 25-43; N. Milella, *Storia dei restauri*, in *S. Nicola di Bari e la sua basilica*, pp. 212-259.

<sup>1112</sup> *Codice diplomatico barese*, II: *Le pergamene del duomo di Bari (1266-1309)*, a cura di G.B. Nitto de Rossi, F. Nitti, Bari 1899, XIII, n. 72. Il Tesoro è poi descritto negli inventari a partire dal 1313; Si veda in particolare: G. Gioffari, *L'epoca d'oro della basilica di San Nicola. Carlo I e Carlo d'Angiò (1266-1309)*, in «Nicolaus. Rivista storico teologica», 1 (2015), pp. 1-65; cfr. anche R. Licinio, *Bari angioina*, in *Storia di Bari*, II: *Dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, Roma-Bari 1990, pp. 95-143, in particolare pp. 96-97.

<sup>1113</sup> P. Belli D'Elia, *La basilica di S. Nicola a Bari. Un monumento nel tempo*, Bari 1985 (Documentari, 9), p. 137.

L'icona è murata nella parete absidale piana della basilica di S. Nicola di Bari, solo in apparenza in posizione defilata; è questa parete infatti "la prima immagine (o l'ultima) a commuovere il pellegrino" dal mare ed è ancora la prima ad essere vista arrivando invece dalla città, attraverso la piazza Mercantile e attraverso la via Palazzo di Città<sup>1114</sup>. Defilata invece è rimasta nell'ambito della storia degli studi della scultura pugliese, appena menzionata o del tutto ignorata e mai considerata sotto il profilo stilistico<sup>1115</sup>.

Il pannello misura circa 116 centimetri in altezza per 86, senza cornice. Le storie si dispongono in due colonne sui lati, incorniciate da una griglia realizzata con leggero sottosquadro della superficie e ciascun riquadro misura in altezza poco meno di 20 centimetri. Sebbene tenga il libro e benedica come nelle rappresentazioni iconografiche più antiche, la figura iconica di Nicola ha già subito una sostanziale metamorfosi in chiave occidentale (Fig. V.5.2.2)<sup>1116</sup>. Testimoniano questo fenomeno non solo le vesti, una dalmatica decorata con gigli e pallio, ma anche i caratteri fisiognomici, il volto è più paffuto e bonario nonostante l'espressione accigliata, e i dettagli di barba e capigliatura: i capelli sono riccioluti e lunghi fino all'altezza delle orecchie, la barba con andamento trapezoidale è gonfia e con riccioli ad onde. In alto però, a memoria delle radici iconografiche orientali, nei primi due riquadri della cornice, sono Cristo e la Vergine che consegnano al santo il Vangelo e la stola vescovile, sospesi a mezzo busto su due soffici nuvole. In tutte le scenette narrative che ne affiancano l'icona san Nicola è rappresentato con il pallio, aperto a seguire il dinamico movimento del santo, nella sua instancabile attività. Gigli in bassorilievo decorano la veste; più in basso la pedana ospita una seconda traccia araldica. Lo stemma presenta un giglio sovrastato da un lambello, insieme di sicura appartenenza angioina. Questo però è inquadrato da un elemento vegetale che parte da sinistra e si dirige verso destra in forma di "n"; due leoni rampanti affiancano sui lati lo stemma (V.5.2.3). Lo scudo con giglio angioino, lambello e lettera "n", indicarono lo stemma del Capitolo della Real Basilica di S. Nicola di Bari fino alla sostituzione ottocentesca del fiore angioino<sup>1117</sup>.

---

<sup>1114</sup> G. De Tommasi, G. Fuzio, N. Milella, A. Ambrosi, *La cittadella Nicolaiana: un progetto verso il 2000*, in *Cittadella Nicolaiana. Un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra (Bari, Castello normanno svevo, 2 dicembre 1995- 10 marzo 1996), a cura di M. D'Elia, Bari 1995, pp. 125-162; M.S. Calò Mariani, *L'immagine e il culto*, p. 107.

<sup>1115</sup> L'unico tentativo di lettura stilistica in: Mons. Nitti de Vito, *La basilica di S. Nicola. Guida storico-artistica*, Bari 1939, pp. 148-151. Nitti de Vito vedeva nel bassorilievo un influsso francese "per la forma della pienata e dei guanti allungati e adorni di fiocco" nonché per la scelta del miracolo dei tre chierici; riteneva inoltre che l'opera potesse essere stata scolpita a Napoli sotto Roberto d'Angiò. Non mi sembra possibile individuare i guanti sulle mani del santo.

<sup>1116</sup> Accento sottolineato già in: Belli D'Elia, *La basilica di S. Nicola* p.137; didascalia fig. 204.

<sup>1117</sup> Come identificata da: Mons. Nitti de Vito, *La Basilica di S. Nicola. Guida Storico-artistica*, Bari, 1939, p. 150.

La prima scenetta in alto a sinistra, al di sotto della figura di Cristo, ritrae il salvataggio del figlio di Getrone o *Thauma de Basilio* (fig. V.5.2.4). Il santo è sulla sinistra, con un ingombrante pastorale, tiene per i capelli il fanciullo che si avvicina ad una tavola con una scodella in mano. Alla tavola quadrata, che ricorda nella semplificazione un moderno tavolo pieghevole, sono due figure: un uomo barbato forse con il capo coperto e una seconda figura alle sue spalle, oggi acefala, che sembra di poter identificare più facilmente come i rapitori del ragazzo piuttosto che i suoi genitori.

Il riquadro speculare in alto a destra ritrae un salvataggio in mare (fig. V.5.2.5). Il santo è sulla destra e benedice un uomo, solo su una nave e in balia delle onde: questi è ritratto in posizione di supplica verso il suo soccorritore. La genericità della scena non rende sicura l'identificazione del miracolo che però sappiamo avere un solitario marinaio protagonista.

Il secondo riquadro sulla sinistra raffigura san Nicola colto nello sforzo di sferrare una sonora frustata ad un uomo disteso davanti a lui (fig. V.5.2.6). Si tratta del miracolo noto come *De Iconia* che troviamo a corredo della vita di Giovanni Diacono già a partire dal X secolo<sup>1118</sup>. L'episodio conosce un discreto successo nell'iconografia europea del santo dove lo ritroviamo nella casula di Vienna (Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, inv. 9125)<sup>1119</sup> e nella decorazione delle vetrate delle cattedrali romaniche<sup>1120</sup>. L'episodio narra di un barbaro in Africa – che nei secoli si trasforma progressivamente in un ebreo – il quale, avendo posto a guardia della sua casa e delle sue ricchezze un'icona di san Nicola, verso la quale aveva potuto vedere la devozione dei cristiani, tornato dopo un viaggio e scopertosi derubato nonostante l'icona, l'avrebbe colpita con la frustra, ricevendo in cambio la medesima punizione dal santo. In conclusione il mercante pagano, un po' terrorizzato e un po' convinto dalla potenza di san Nicola, si converte. Nella colonna di destra il secondo riquadro mostra il più tradizionale degli episodi dell'agiografia nicolaiana, il salvataggio degli innocenti della *Praxis de Stratelatis*: il santo è rappresentato mentre ferma il boia che sta per decapitare tre innocenti, afferrandone il braccio con entrambe le mani (fig. V.5.2.7). I tre uomini sono rappresentati in ginocchio e sullo sfondo sono le mura della città. Il terzo riquadro a sinistra ben riconoscibile nonostante l'originalità della

---

<sup>1118</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 429; Jones, *San Nicola*, pp. 86-89. Si veda anche la discussione in: IV.2

<sup>1119</sup> A. Capitanio, *Alte alto-renana*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 328-329, nr. VI.6.

<sup>1120</sup> Si veda l'esemplare di del terzo quarto del XII secolo dalla distrutta chiesa di Saint-Etienne des Troyes, conservato nella cattedrale di Troyes nel XIX secolo e oggi a Parigi (Musée de Cluny, inv. Cl. 22849 a et b) e nella cattedrale di Chartres intorno al 1200, dove però l'uomo è chiaramente denotato come di fede ebraica: A. F. Harris, *The performative terms of jewish iconoclasm and conversion in two Saint Nicholas windows at Chartes Cathedral*, in *Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, ed. by M. Merback, Leiden-Boston 2007 (Jewish Studies, 37), pp. 119-141.

composizione, si tratta del miracolo della Dote alle tre fanciulle (fig. V.5.2.8). Il santo ringiovanito, è rappresentato infatti senza barba, si allunga verso l'alto per raggiungere la finestrella di un edificio, il cui muro separa in due la scena. Dall'altro lato le tre figlie sono rappresentate non solo vigili ma impegnate a prendere quanto il santo sta calando dalla finestra; il padre invece dorme per terra con appena un cuscino sotto la testa, a rappresentare la condizione di indigenza.

Sul lato opposto è il miracolo della resurrezione dei tre scolari (fig. V.5.2.9). rappresentati all'interno della botte in cui l'oste ha nascosto i loro corpi, il santo figura sulla sinistra mentre gli si avvicina. L'episodio, come già evidenziato per il caso di Settimo Vittone, è sconosciuto in Italia mentre ha notevole successo Oltralpe<sup>1121</sup>. L'ultimo episodio sulla colonna di sinistra ritrae due uomini inginocchiati e supplici ai piedi di san Nicola, mentre sullo sfondo è un carro trainato da buoi (fig. V.5.2.10).

Il carro potrebbe richiamare il mitico racconto della fondazione della basilica tramandato dalle contemporanee fonti della traslazione, il *topos* delle bestie che si impuntano non volendo proseguire il cammino, segnale dell'elezione del luogo da parte del santo. In realtà, non solo l'episodio non spiegherebbe propriamente l'accorrere dei due uomini verso san Nicola, ma neppure la figura rappresentata sotto alla ruota posteriore, la quale sembra vittima di un incidente. Questo dettaglio corrisponde al racconto del miracolo noto come Bastone rotto. Un cristiano caduto in disgrazia andò a chiedere un prestito ad un ebreo, giurando dinanzi ad una statua di san Nicola, la restituzione. In seguito poi, riavendo acquisito il denaro il cristiano non volle saldare il debito, venne così chiamato in tribunale dove giurava di aver restituito il denaro, nel frattempo nascosto in un bastone. Sulla via del ritorno l'uomo si addormentò e venne investito da un carro. Accorso anche l'ebreo sul luogo vide il bastone spezzato da cui erano fuoriuscite le monete del debito. L'ebreo allora invece di prendere le monete invocò il nome di quel santo davanti a cui l'uomo aveva giurato, avendo compassione di lui. Il cristiano spergiuro venne quindi resuscitato da san Nicola e l'ebreo avendo potuto constatare il potere del santo e la sua misericordia, si converte e viene battezzato<sup>1122</sup>. L'ultimo episodio che completa il ciclo dell'icona marmorea mostra san Nicola che sta per abbattere un albero con una minacciosa ascia alla mano (fig. V.5.2.12). La rappresentazione delle forze demoniache che infestano l'albero di Plakoma,

---

<sup>1121</sup> Cfr. V.4.14.

<sup>1122</sup> Meisen, *Nikolauskult*, pp. 281-285; Jones, *St. Nicholas biography of a Legend*, p. 370; A.F. Harris, *The performative terms*, p.123. Da escludersi per la medesima ragione che l'episodio del miracolo greco noto come *De Saraceno* che narra della perdita di un carro da parte di un mercante e il successivo rinvenimento grazie all'intervento di Nicola: Cfr. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 423.



solitamente agili demonietti nell'iconografia bizantina<sup>1123</sup>, sono qui rese nella forma di un gigantesco e goticeggiante drago alato, attorcigliato con la sua coda intorno al tronco e in posa aggressiva, quasi buffa, con la bocca spalancata e le zampe anteriori in aria.

Questa breve descrizione della sequenza di scene che affianca il santo fa emergere alcune singolarità nella loro selezione, alcune di esse sconosciute nel panorama delle rappresentazioni iconografiche narrative dedicate alla vita del santo in Italia.

In primo luogo va notato il rilievo dato al miracolo del fanciullo Adeodato/Basilio, in alto a sinistra ovvero in forma di *incipit* del racconto agiografico, in posizione retoricamente rilevante. La ragione di questo rilievo potrebbe essere rintracciata nella centralità che nel racconto ha il luogo di culto del santo ( ricordiamo infatti che è proprio in occasione del banchetto davanti alla basilica del santo nel giorno della sua festa, che avviene il miracolo); in questo senso vi si potrebbe leggere la volontà di ribadire la nuova *location* dell'operato di Nicola nella basilica di Bari. In aggiunta a questo suggerimento, si può rilevare il fatto che il fulcro narrativo del miracolo consista nell'incontro-scontro con i pagani e nella dimostrazione del potere del santo dinanzi al loro scetticismo. Questa seconda sfumatura lega il miracolo di Basilio ai due episodi del *De Iconya* e del Bastone rotto. Questi due miracoli, oltre ad avere in comune lo sfondo mercantile, si concludono entrambi con la conversione dei protagonisti, operata dal santo attraverso le sue immagini, rispettivamente un'icona e una statua. Tra le righe, si può leggere, in questi episodi di conversione, il ruolo di responsabilità assunto dalla basilica di Bari come catalizzatrice e crocevia del pellegrinaggio internazionale verso la Terra Santa. Il tema del pellegrinaggio è del resto presente anche nel miracolo dei Tre scolari, come già altrove sottolineato. Questi ultimi tre miracoli appaiono di rado nell'iconografia del santo in Italia, e almeno per il *De Iconya* e *I tre scolari* si può rintracciare una matrice culturale oltremontana; la selezione dunque deve ritenersi in parte anche il frutto del *milieu* culturale angioino in cui la committenza dell'icona si inserisce.

Per quanto riguarda le caratteristiche formali, l'icona a bassorilievo trova difficilmente confronti nel panorama della scultura pugliese. Le scenette ai lati della figura del santo appaiono complessivamente piuttosto raggelate, prive di movimento vitale, nonostante gli sforzi di dinamizzare il racconto. Il movimento del santo, sebbene la sua figura appaia solida e credibile nella resa volumetrica, rimane sospeso in superficie, in uno spazio a due dimensioni. La rappresentazione degli elementi dell'arredo e del paesaggio non mostra alcun interesse nello sfruttare le potenzialità del mezzo scultoreo per lo "sfondamento" in profondità dei singoli riquadri.

---

<sup>1123</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 91-96.

Nella realizzazione del volto della figura iconica di san Nicola, realizzata con maggiore dettaglio e completezza rispetto alle scenette ai lati, e, in particolare il taglio degli occhi nelle le proporzioni, si potrebbe forse intravedere una conoscenza seppure superficiale della maniera di Tino di Camaino a Napoli e in Puglia<sup>1124</sup>. Come già indicato da Pina Belli D'Elia, degli interventi sul decoro scultoreo esterno della basilica nei primi anni del Trecento non si hanno notizie circostanziali che possano indicare una datazione. Nicola Milella attribuisce agli anni immediatamente precedenti alla salita al trono di Carlo II d'Angiò l'esecuzione e la dedicazione dell'icona marmorea a bassorilievo<sup>1125</sup>. Una datazione al tardo Trecento è stata invece suggerita da Maria Stella Calò Mariani<sup>1126</sup>.

Si tramandano numerosi aneddoti leggendari sull'intercessione di san Nicola verso i due sovrani angioini, Carlo I e suo figlio Carlo II d'Angiò, il cui tono e la cui impostazione encomiastica e convenzionale non sembrano poter costituire un contesto devozionale di committenza<sup>1127</sup>. Forse una traccia potrebbe essere costituita dall'enigmatica pedana su cui poggia san Nicola, ovvero dall'accostamento della coppia di leoncini rampanti ai lati dello stemma del Capitolo della Basilica. Se l'indicazione di Nitti de Vito è corretta come ci sembra, non sarebbe necessario infatti risalire ad una brisatura dello stemma angioino, ovvero alla modifica dello stemma di un ramo cadetto della famiglia o la concessione di questo ad un personaggio rilevante nella politica familiare<sup>1128</sup>, ma ai due soli leoni rampanti ai lati. Chiaramente la diffusione di una simile arma è scoraggiante anche solo limitandosi alle personalità storiche della Bari nel primo Trecento.

---

<sup>1124</sup> Su questo periodo della produzione scultorea pugliese di vedano gli studi di Marcello Mignozzi, purtroppo senza menzione alcuna del caso in esame: M. Mignozzi, *Disiecta Membra. Madonne di Pietra nella Puglia angioina*, Bari 2013 (Marenostum Segmenta); Id., *Il tramonto della scultura angioina pugliese: due frammenti sepolcrali da Bari e da Bitonto, con brevi note sull'abbigliamento fra Trecento e Quattrocento*, in «Studi Bitontini», 103-104 (2017), pp. 51-67; cfr. anche: R. Bianco, *San Nicola e i miracoli del mare. Note iconografiche*, in *Oltre l'Alto Medioevo: etnie, vicende, culture nella Puglia normanno-sveva*, atti del XXII congresso internazionale di studio sull'Alto medioevo (Savelletri di Fasano, 21-24 novembre 2019), Spoleto 2020, pp. 553-568, in particolare p. 563.

<sup>1125</sup> Milella, *Storia dei restauri*, p. 222.

<sup>1126</sup> M.S. Calò Mariani, *Saints, relics and "Madonne venute dal mare". The Apulia in the cultural Mediterranean routes, in Cultural heritage for the sustainable development of Mediterranean countries*, a cura di A. Trono, F. Rупpi, S. Romano, Galatina 2015, pp. 3-31, in particolare p. 12.

<sup>1127</sup> V. Massilla, *Commentarii super consuetudinibus preclarae civitatis Bari*, Patavii 1550, p. 16v, cit. in Cioffari, *L'epoca d'oro della basilica*, pp. 1-65.

<sup>1128</sup> cfr. Il caso di Niccolò Acciaiuoli in: Cfr. L. Hablot, *Ordonner et inclure. L'heraldique au service de l'unité des officiers angevins*, in *Les officiers et la chose publique dans les territoires angevins: vers une culture politique? (XIIIe-fin XVe siècle)*, *Gli ufficiali e la cosa pubblica nei territori angioini (XIII-XV secolo): verso una cultura politica?*, Rome 2020 (Publications de l'École française de Rome, 518/4) <http://books.openedition.org/efr/7170>.

Leoni rampanti compaiono ad esempio nell'icona mariana oggi conservata al Museo Nicolaiano e di ignota provenienza, sulla veste azzurra del cavaliere, ma separati da una fascia trasversale. L'icona si ritiene eseguita da un artista particolarmente sensibile alla prima arte paleologa e forse di provenienza veneto-adriatica e attivo nel primo quarto del XIV secolo<sup>1129</sup>. Un leone unito allo stemma angioino compare pure nel sarcofago murato nel lato sud della basilica contenente le spoglie di Sparano da Bari († 1294), il prosecutore delle *Consuetudines Barensis*.

---

<sup>1129</sup> R. Lorusso Romito, *Madonna con Bambino in trono e offerenti*, in *Icone di Puglia e di Basilicata*, pp. 115-116, nr. 17 (senza accenno di tentativo di identificazione della figura del committente e di sua moglie).



Fig. V.5.2.1. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea.



Fig. V.5.2.2. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare.



Fig. V.5.2.3. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, dello stemma.



Fig. V.5.2.4. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, salvataggio del fanciullo Adeodato.

Fig. V.5.2.5. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, salvataggio da un naufragio.



Fig. V.5.2.6. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, *De Iconia*.

Fig. V.5.2.7. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, san Nicola salva i tre condannati innocenti.



Fig. V.5.2.8. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, il miracolo della dote alle tre fanciulle.

Fig. V.5.2.9. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, san Nicola resuscita i tre scolari.



Fig. V.5.2.10. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, san Nicola resuscita l'ebreo spergiuro.

Fig. V.5.2.11. Bari, S. Nicola, lato ovest, icona agiografica marmorea, particolare, san Nicola abbatte l'albero di Plakoma.

### V.5.3. Il *Leggendario dei santi* della Biblioteca Nazionale di Torino (Sicilia)

Nel capitolo IV.1 è già stata messa in luce l'ipotesi, postulata da Patterson Ševčenko, circa l'esistenza di cicli miniati della vita di Nicola in ambito librario nel mondo bizantino: ipotesi che però, a tutt'oggi, manca di riscontri nella miniatura greco-orientale. In questo contesto si collocano una riflessione e una nuova proposta sul *Leggendario dei santi* conservato presso la Biblioteca Nazionale di Torino (Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.17). Il codice ha subito i danni del rovinoso incendio che colpì la biblioteca nel 1904, ma è sostanzialmente integro<sup>1130</sup>. Il motivo dell'inclusione di questo raffinato codice nel nostro catalogo è che, tra le vite illustrate di oltre sessanta santi, è anche la vita di Nicola, corredata da un ciclo biografico, per un totale di nove miniature<sup>1131</sup>.

Già localizzato presso il monastero benedettino di Sant'Agata di Catania<sup>1132</sup>, il manoscritto è stato realizzato in Sicilia al principio del XIV secolo, al tempo di Federico II d'Aragona (1272-1332)<sup>1133</sup> e la scrittura appare un indizio decisivo a sostegno di una produzione siciliana<sup>1134</sup>. Esso si inserisce in un gruppo più ampio di codici realizzati per la corte aragonese nello stesso periodo, tra cui, il più vicino sotto il profilo dell'organizzazione decorativa e dello stile delle miniature, è quello delle *Vitae Patrum* della Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Vat. lat. 375)<sup>1135</sup>. Hugo

---

<sup>1130</sup> *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia: opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzatinti*, 28: *Torino Biblioteca nazionale universitaria*, a cura di Albano Sorbelli, Firenze 1952, nr. 1371.

<sup>1131</sup> Il ciclo nicolaiano è segnalato in: Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile orientale*, p. 133.

<sup>1132</sup> Robert Amiet ha individuato nel contenuto del manoscritto ovvero nella presenza della vita di Leone vescovo di Catania e nella vita di san Benedetto due indizi per rintracciare il luogo di esecuzione. Nella diocesi di Catania esisteva infatti un solo monastero benedettino, ricordato nel 1062 con dedicazione alla Vergine e a san Giorgio e nel 1126 con dedicazione alla patrons cittadina sant'Agata: R. Amiet, *Catalogue des livres liturgiques manuscrits et imprimés conservés dans les bibliothèques et les archives de Turin*, in «Bollettino Storico Bibliografico subalpino», 67 (1979), pp. 577-703, in particolare p. 636.

<sup>1133</sup> F. Pasini, *Codices manuscripti bibl. Reg. Taurinensis* (1749), n. DLXI (k.VI.19); F. Carta, C. Cipolla, C. Frati, *Atlante paleografico-artistico*, Turin, 1899, tav. 63; A. Poncellet, *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum Bibl. Nat. Taurinensis*, Brussels 1909), pp. 445-448. S. Pettenati, *Un leggendario bizantino miniato nella Biblioteca Nazionale di Torino*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», n.s., 19 (1965), pp. 73-82. Diversi i contributi di Buchthal sul codice, tra i quali si menzionano solamente: H. Buchthal, *Early Fourteenth century Illumination from Palermo*, in «Dumbarton Oaks Papers», 20 (1966), pp. 103-118; Id. *Notes on a Sicilian Manuscript of the Early Fourteenth Century*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 36-39.

<sup>1134</sup> A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia* (Storia della miniatura. Studi e documenti, 2), Firenze 1966, p.77, n. 3; M. L. Sebastiani, *Vitae Sanctorum*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di Santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 2 luglio-14 novembre 1998), a cura di S. Gentile, Carugate (MI) 1998, pp. 255-262, nr. 55; A. Perriccioli Saggese, *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in *La miniatura in Italia, I: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Periccioli Saggese, Città del Vaticano 2005, pp. 235-246, in particolare p. 245.

<sup>1135</sup> Si veda: Pettenati, *Un leggendario bizantino*, p. 74; Buchthal, *Early Fourteenth*, pp. 111-117. Cfr. anche Daneu Lattanzi, *Lineamenti*, pp. 70-75, con il suggerimento di un'esecuzione leggermente posteriore per il codice di Torino.

Buchthal ha inquadrato le ragioni della scelta delle vite dei santi e le loro illustrazioni in una più ampia operazione culturale promossa dalla dinastia d'Aragona nella persona del nuovo sovrano<sup>1136</sup>. Il ricco programma iconografico che illustra il codice è, a parere dello studioso, il frutto di un *revival* di tradizioni del Regno di Sicilia, tradizioni già composite e variegate, che includono molteplici fonti, dai mosaici normanni della Cappella Palatina (il ciclo dedicato ai santi Pietro e Paolo) ai modelli della miniatura cassinese (il ciclo di san Benedetto del Vat. Lat. 1202 alla cui iconografia si ispira fedelmente il nostro codice), dal gusto all'antica della corte di Federico II di Svevia, al linguaggio della pittura comnena, forse appreso da un possibile antigrafo bizantino del XII secolo<sup>1137</sup>. In particolare questa ultima componente, la conoscenza della cultura libraria di epoca comnena, è un'ipotesi che lo studioso deriva proprio dall'osservazione delle vite dei santi orientali e in particolare delle pagine nicolaiane oggetto del nostro interesse.

La vita di Nicola, nella versione di Giovanni Diacono occupa i foll. 7v- 14v<sup>1138</sup>: corrispondono sia la selezione degli episodi che la loro successione<sup>1139</sup>. Al fol. 7v, il prologo di Giovanni Diacono alla *Vita* accoglie una bella iniziale foliata di colore azzurro e rosa su fondo oro con due creature (serpenti con teste ferine) che si intrecciano a creare il profilo della lettera S (fig. V.5.3.1). Alla pagina successiva, fol. 8r, in corrispondenza dell'*incipit*, la N di *Nicholaus* ospita la figura iconica del santo (fig. V.5.3.2). Nicola ha i caratteri fisionomici tipici della tradizione orientale: l'ampia fronte stempiata e solcata da rughe, i capelli bianchi e radi ai lati, la barba bianca corta e arrotondata, orecchie sporgenti e veste un elegante *omophorion* rosa su *phelonion* azzurro. In realtà l'immagine si potrebbe descrivere piuttosto come un "ritratto allargato"<sup>1140</sup>. Nicola infatti tiene il libro nella mano sinistra mentre con la destra indica la figura monocroma che coincide con la stanghetta verticale della lettera. Il personaggio maschile sostiene la parte curva della N o meglio sembra volersi liberare dal mostro alato dal lungo collo che la compone, che nel frattempo gli sta mordendo la spalla. Il giovane uomo, vestito solo di un corto pareo intorno ai fianchi, è claudicante e si appoggia con la destra ad un bastone. Sembra possibile interpretare questa figuretta come un biglietto da visita del santo Taumaturgo, operatore di guarigioni e miracoli, molto vicino al popolo. Nessuna miniatura accompagna le pagine dedicate al racconto della nascita di Nicola: la successiva illustrazione, al fol. 9r, ritrae infatti la *Praxis de Tribus filiabus* (fig.

---

<sup>1136</sup> Buchthal, *Notes on a Sicilian*, pp. 36-39; Id., *Early Fourteenth century*, pp. 104-107.

<sup>1137</sup> Già Buchthal, *Notes on a Sicilian*, pp. 37- 38

<sup>1138</sup> La paginazione di riferimento è riportata sul margine in basso a destra, una seconda numerazione (qui non presa in considerazione) è nell'angolo della pagina in alto.

<sup>1139</sup> BHL 6104-6109: L'incipit di Giovanni al fol. 11r: "*Sicut omnis matereis, si ab imperio artifice constructa fuerit [...]*".

<sup>1140</sup> Patterson Ševčenko, s.v. *Hagiographical Illustration*, pp. 897-899.



V.5.3.3)<sup>1141</sup>. La scena mostra uno schema compositivo occidentale: le tre fanciulle sono stese dormienti sul letto, mentre il padre è accoccolato in un angolo in posa pensierosa; si trovano all'interno di un edificio chiuso su tutti i lati, tranne quello dalla parte dello spettatore, mentre il santo è all'esterno a sinistra e fa calare il sacchetto con la dote alle tre fanciulle da una piccola finestra quadrata. In questo contesto si inseriscono lemmi tipicamente bizantini: la figura del padre, per esempio, nella posa e persino nella definizione dei caratteri fisionomici appare del tutto simile ad un san Giuseppe nella Natività. Orientale è pure la scelta iconografica adottata per Nicola, che, pur vestendo una tunica azzurra con mantello rosa (piuttosto che gli abiti della dignità vescovile) è rappresentato nella sua età matura. Si tratta di un interessante compromesso tra la rappresentazione più fedele al racconto nelle fonti che si trova nell'iconografia occidentale (con il santo giovane e in abiti civili) e quelle orientali (con il santo già anziano e vescovo)<sup>1142</sup>, che mi sembra non si trovi altrove nelle rappresentazioni del miracolo.

Il compromesso genera comunque una discronia, tanto che la miniatura successiva del fol.10r, che illustra la miracolosa elezione del santo a Vescovo, ritrae il santo giovane: infatti, sebbene Nicola sia rappresentato di spalle, sono ben visibili i capelli castani (fig. V.5.3.5). La figura di un vescovo si china davanti al miracoloso arrivo di Nicola, che, varcando la porta della chiesa a seguito del sogno rivelatore, diviene il nuovo vescovo di Myra. Anche in questo caso l'iconografia non mostra alcun carattere orientale: sebbene i racconti scritti coincidano, nell'iconografia bizantina si insiste in particolare sull'aspetto istituzionale della consacrazione, mentre qui l'interesse è tutto rivolto all'aneddoto miracoloso<sup>1143</sup>. A connotare in senso occidentale la scena basterebbero le vesti del presule, che indossa una dalmatica e una mitria, e la facciata dell'edificio sacro con rosone goticeggiante.

Le due miniature successive, sul verso dello stesso fol.10 (fig. V.5.3.5), mostrano i due miracoli con ambientazione marina operati in vita dal vescovo, nella fedele successione degli eventi narrati da Giovanni Diacono. In alto è la *Praxis de Nautis*, il salvataggio di un gruppo di naviganti diretti a Myra: sull'albero della nave sono dei demoni, creature antropomorfe alate di colore nero, che

---

<sup>1141</sup> Nel margine sotto la scena è una scritta in penna nera, preceduta da un segno di interpunzione che non mi è stato possibile decifrare. Una scritta analoga è pure al fol. 8v, anche questa difficile da decifrare. L'inchiostro è lo stesso che ha barrato una frase del testo di Giovanni Diacono al fol. 9r. Sembra possibile affermare che si tratti di una scrittura di epoca successiva all'esecuzione del manoscritto e che non abbia relazione con il programma iconografico.

<sup>1142</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The Life*, pp. 87-90.

<sup>1143</sup> Ivi, pp. 76-85, in particolare p. 80.

Nicola scaccia apparendo a mezzo busto sulla prua della nave, quasi alla stregua di uno stilita, con *sticharion* e *omophorion* (fig. V.5.3.5.a).

Nel margine in basso a sinistra è invece il Miracolo delle navi granarie. Poiché a Myra imperversava una severa carestia, il vescovo apparve in sogno al capitano di una nave mercantile di ritorno dall'Egitto verso Costantinopoli, per stipulare un accordo miracoloso: questi infatti, pur donando una parte del carico agli abitanti affamati di Myra, l'intero ammontare del grano sarebbe comunque rientrato nella Capitale. L'episodio costituisce uno dei nuclei più antichi dell'agiografia nicolaiana<sup>1144</sup> e il suo tema è lo zelo pastorale dimostrato dal santo. Sotto il profilo iconografico sono rare le rappresentazioni dell'evento e, poiché il santo appare sulla nave dei mercanti, questo finisce spesso per confondersi con altri miracoli marini<sup>1145</sup>. Qui la scelta iconografica renderebbe comunque il miracolo riconoscibile anche senza la sua collocazione in perfetta corrispondenza con il testo di riferimento; il santo, infatti, è a riva e accoglie lo scarico del grano dalle navi (Fig.V.5.3.5.b).

Ai fol.11r-v due illustrazioni accompagnano il lungo racconto del Miracolo dell'olio pestifero: sul recto Artemide/Diana appare ai naviganti in forma di pellegrina, il capo coperto in una lunga mantella rossa, mentre consegna il vaso (qui una grossa damigiana) ai fedeli diretti a venerare il sepolcro del santo (fig. V.5.3.6 a). Sul verso i naviganti in tempestagettano in mare il contenuto del vaso, che si infuoca a contatto con l'acqua (fig. V.5.3.6 b). Sotto un profilo iconografico vale la pena rilevare alcune particolarità: l'assenza di Nicola – la cui apparizione è chiaramente centrale nel racconto scritto – e l'apparizione della dea pagana, che non si avvicina ai naviganti a sua volta su una nave ma è a riva, aspetto che rende l'illustrazione più aderente al racconto di quanto solitamente avviene. Come anticipato, nella vita redatta da Giovanni Diacono il miracolo dell'olio pestifero è inserito prima della *Praxis de Stratelatis*, il cui racconto occupa i foll. 12r-14r ed è illustrato da tre miniature.

Al fol. 12r. san Nicola salva i tre concittadini innocenti dalla spada del boia (fig. V.5.3.7). Nell'illustrazione ci sono tutti gli elementi bizantini dell'iconografia: i tre uomini bendati e con le braccia legate sono vestiti, il boia ha la spada sguainata in alto e Nicola si sporge a bloccarla, anche se in questo caso (forse per ragioni compositive) non spuntando alle spalle del soldato ma davanti a lui.

---

<sup>1144</sup> Si veda in proposito Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 97-109; II, pp. 63-65.

<sup>1145</sup> Tra i rari monumenti che ospitano con certezza la scena è la chiesa di San Nicola Orfano di Tessalonica, i cui affreschi risalgono al principio del secolo XIV: Patterson Ševčenko, *The life*, p. 120.

Al fol 12v. sono rappresentati i tre generali ingiustamente imprigionati o, più precisamente, l'arrivo del messaggero che annuncia loro la condanna (fig.V.5.3.8). La prigione è una torre merlata, in accordo con l'iconografia bizantina, chiusa su due lati da sottili grate, mentre il lato a sinistra, da dove si sporge il messaggero, appare aperto da una porta. I tre uomini sono seduti e gesticolano, discutendo sul da farsi. L'episodio rappresenta un nodo narrativo importante, perché solo dopo l'avvertimento del messaggero uno dei generali inizia a ricordare il vescovo Nicola e ad invocarlo, mettendo così in moto l'intervento miracoloso. Anche in questo caso in una complessiva aderenza all'iconografia bizantina alcuni elementi sono omessi, come, ad esempio le catene intorno alle caviglie dei generali<sup>1146</sup>.

Al fol. 13r Nicola appare in sogno all'imperatore Costantino (fig. V.5.3.9). Il santo è dietro al letto dell'imperatore mentre questi dorme, sul consueto sfondo della camera. Gli arredi e la corona imperiale appaiono aggiornati all'occidentale. Sembra interessante osservare che la seconda apparizione del santo al prefetto Ablavio avrebbe trovato facilmente spazio all'interno della pagina ed è invece omessa. Il ciclo iconografico dedicato alla vita di Nicola si conclude al fol. 13v. Al fol 14r inizia il racconto della morte del santo e l'*incipit* è decorato da un'iniziale istoriata *N*, che ospita all'interno un clipeo dorato con il mezzo busto di Nicola su uno sfondo blu con foglie azzurre (fig.V.5.3.10).

Complessivamente racconto nicolaiano appare piuttosto sintetico, soprattutto se lo si confronta con la vita di un altro celebre santo vescovo, Basilio di Cesarea, che occupa nel nostro codice i ff. 70v-91r<sup>1147</sup> ed è illustrata da diciotto miniature ai ff.70v, 71r, 76v, 77r (2), 78, 80r, 82v, 83r, 84v, 85r, 86v, 87r (2), 88v, 89r, 90v (2).

Come già sottolineato, il ciclo narrativo di Nicola aderisce al racconto di Giovanni Diacono, e dobbiamo ritenere che sia questo il motivo per cui la selezione delle scene appare notevolmente ridotta rispetto ai contemporanei cicli bizantini. In questo contesto, però, appare curioso che il lungo racconto della *Praxis de Stratelatis* cui il miniatore avrebbe potuto dedicare un numero maggiore di scene, sia per disponibilità di spazio che per analogia con quanto avviene nell'iconografia bizantina, non arrivi, con l'aggiunta della seconda apparizione al prefetto, dei tre generali davanti all'imperatore e del loro ringraziamento al santo, ad un totale di sei scene.

Come nel ciclo di Nicola, quasi tutte le miniature che illustrano il nostro manoscritto (circa trecento) occupano i margini della pagina, senza cornici o sfondi che le delimitino. Le iniziali poste

---

<sup>1146</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, p. 111.

<sup>1147</sup> Il testo della vita di Basilio mi sembra corrisponda a BHL 1024.

all'*incipit* della vite dei santi, spesso istoriate come nel caso di Nicola, sono contenute in un riquadro a fondo oro e nessun elemento decorativo ne fuoriesce ad invadere lo spazio del testo<sup>1148</sup>. Nell'insieme il sistema di impaginazione appariva ad Hugo Buchthal memore dei manoscritti a decorazioni marginali dell'epoca comnena, mentre l'impianto generale e l'assenza di decorativismo era giudicato da Angela Daneu Lattanzi come indice di una ricercata e classicheggiante austerità<sup>1149</sup>.

Le scenette appaiono improntate alla contemporanea pittura della capitale bizantina, al classicismo dell'età paleologa, caratterizzato da una raffinata e solida volumetria che informa edifici e figure umane, con elementi tratti dalla pittura gotica italiana. La coesistenza di diversi indirizzi stilistici si può riscontrare chiaramente nel ciclo nicolaiano; si veda la resa del corpo, e del movimento attraverso il volume, del marinaio che sta portando il grano a Myra, oppure, nella contorta figura del padre delle tre fanciulle povere. Complessivamente, anche in confronto con le altre miniature del codice, le proporzioni non sembrano seguire in modo uniforme il nuovo modulo paleologo per la figura umana, con corpi torniti ma affusolati; come nella figura del giovane Nicola eletto vescovo, nelle altre immagini del santo è spesso ritratto con proporzioni più tozze e senza che dall'*omophorion* traspaia indizio di volumetria. L'osservazione delle miniature denuncia comunque un'intimità con la pittura paleologa costantinopolitana del principio del Trecento, tale da far ipotizzare che l'anonimo miniatore siciliano del manoscritto possa aver avuto maestri greci o comunque la disponibilità di possibili *media* di aggiornamento sulle contemporanee novità della capitale bizantina<sup>1150</sup>.

Come anticipato, Hugo Buchthal suggerisce l'ipotesi di un antigrafo bizantino, da cui i miniatori siciliani avrebbero tratto parte del repertorio del manoscritto torinese proprio sulla base dell'osservazione delle vite dei santi orientali. In particolare lo studioso afferma che le illustrazioni della vita di san Nicola mostrano un debito verso l'iconografia bizantina tale non potersi spiegare altrimenti se non con la diretta conoscenza di modello orientale che egli indica in ambito librario<sup>1151</sup>. Per quanto concerne l'elemento bizantino che contraddistingue l'iconografia del codice, l'osservazione del ciclo nicolaiano alla luce delle più recenti acquisizioni, rivela un panorama di modelli più complessi; se alcuni degli episodi, infatti, possono definirsi chiaramente bizantini, in altri si aggiungono particolari inediti o si mescolano suggestioni occidentali. Tra tutti si ricordino le considerazioni avanzate sulle scene della Dote alle tre fanciulle e della

---

<sup>1148</sup> Buchthal, *Some Sicilian*, p. 36; Daneu Lattanzi, *Lineamenti*, p. 71.

<sup>1149</sup> Daneu Lattanzi, *Lineamenti*, p. 71.

<sup>1150</sup> Daneu Lattanzi, *Lineamenti*, pp. 70-74.

<sup>1151</sup> Buchthal, *Early Fourteenth century*, pp. 105-118.

Consacrazione di Nicola a vescovo. All'epoca in cui Hugo Buchtal si addentra nella decifrazione dei miracoli nicolaiani del codice di Torino erano state già edite dai coniugi Sotiriou del Monte Sinai, dunque lo studioso ebbe quindi modo di confrontare le scene del manoscritto con quelle di un'icona del XV secolo copia, della più antica icona agiografica di san Nicola della fine del XII secolo, in cui la maggiore integrità delle immagini permetteva riscontri più precisi. Buchtal non poteva però disporre (perché non ancora pubblicato) del ricco repertorio di Patterson Ševčenko, né delle sue conclusioni. In particolare per quanto riguarda qui l'ipotesi di un antigrafo librario sostenuta da Buchtal, la studiosa americana riscontrava che mancasse traccia di cicli dedicati alla vita del santo nella produzione manoscritta bizantina, anche se, ciò nonostante, riteneva plausibile, e anzi probabile, che fossero esistiti.

Concludendo a me sembra che il manoscritto di Torino, piuttosto che rappresentare un indizio in favore dell'esistenza di manoscritti miniati bizantini con la vita di Nicola, spinge piuttosto a confermarne l'assenza. La selezione degli episodi nel *Leggendario* lascerebbe pensare ad un adattamento al testo scritto di Giovanni Diacono di una fonte iconografica certamente con un maggior numero di scene, ma non un codice, bensì forse un'icona agiografica. L'ipotesi preferenziale circa un eventuale modello su tavola piuttosto che un ciclo murale mi sembra possa basarsi sulla maggiore semplicità di adattamento del formato delle scene, che nel manoscritto sfrutta per il layout della pagina composizioni perlopiù verticali con una originaria funzione di cornice – in un'icona agiografica gli episodi orientati verticalmente, ovvero posizionati a sinistra e a destra dell'immagine centrale, sono chiaramente in numero maggiore rispetto a quelli di andamento orizzontale posti sui lati brevi (fig. V.4.5.11).



Fig. V.5.3.1. *Leggendario dei Santi*, *explicit* della Vita di santa Barbara; *Prologus* della Vita di Nicola (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 7v).



Fig. V.5.3.2. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, particolare della lettera N (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 8r).

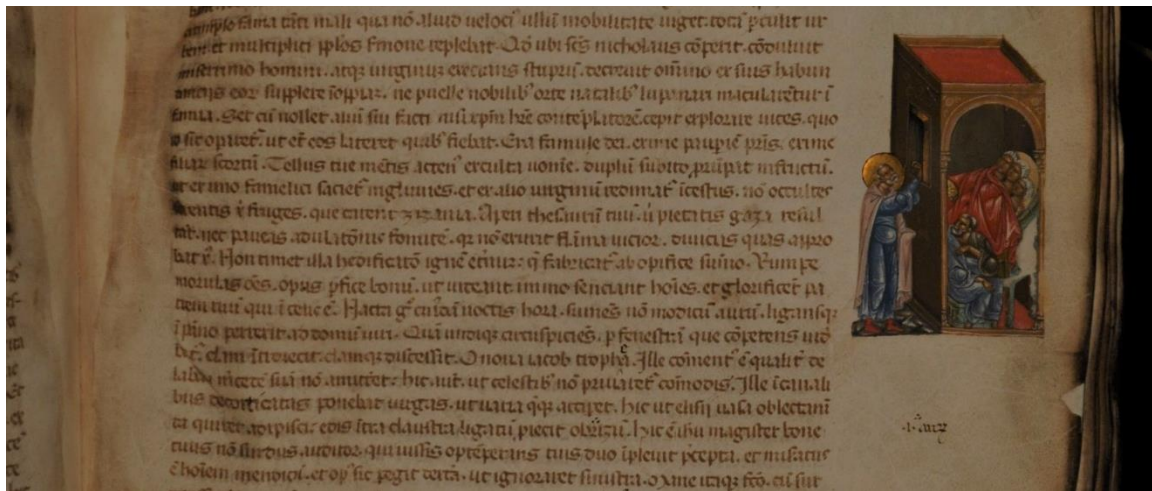


Fig. V.5.3.3. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, La Dote alle tre fanciulle (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 9r).

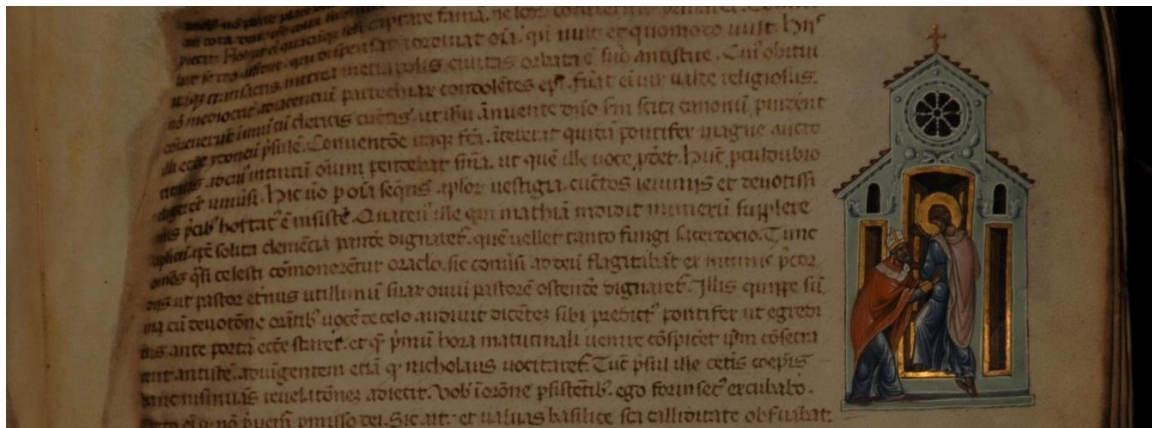


Fig. V.5.3.4. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, San Nicola eletto vescovo (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 10r).

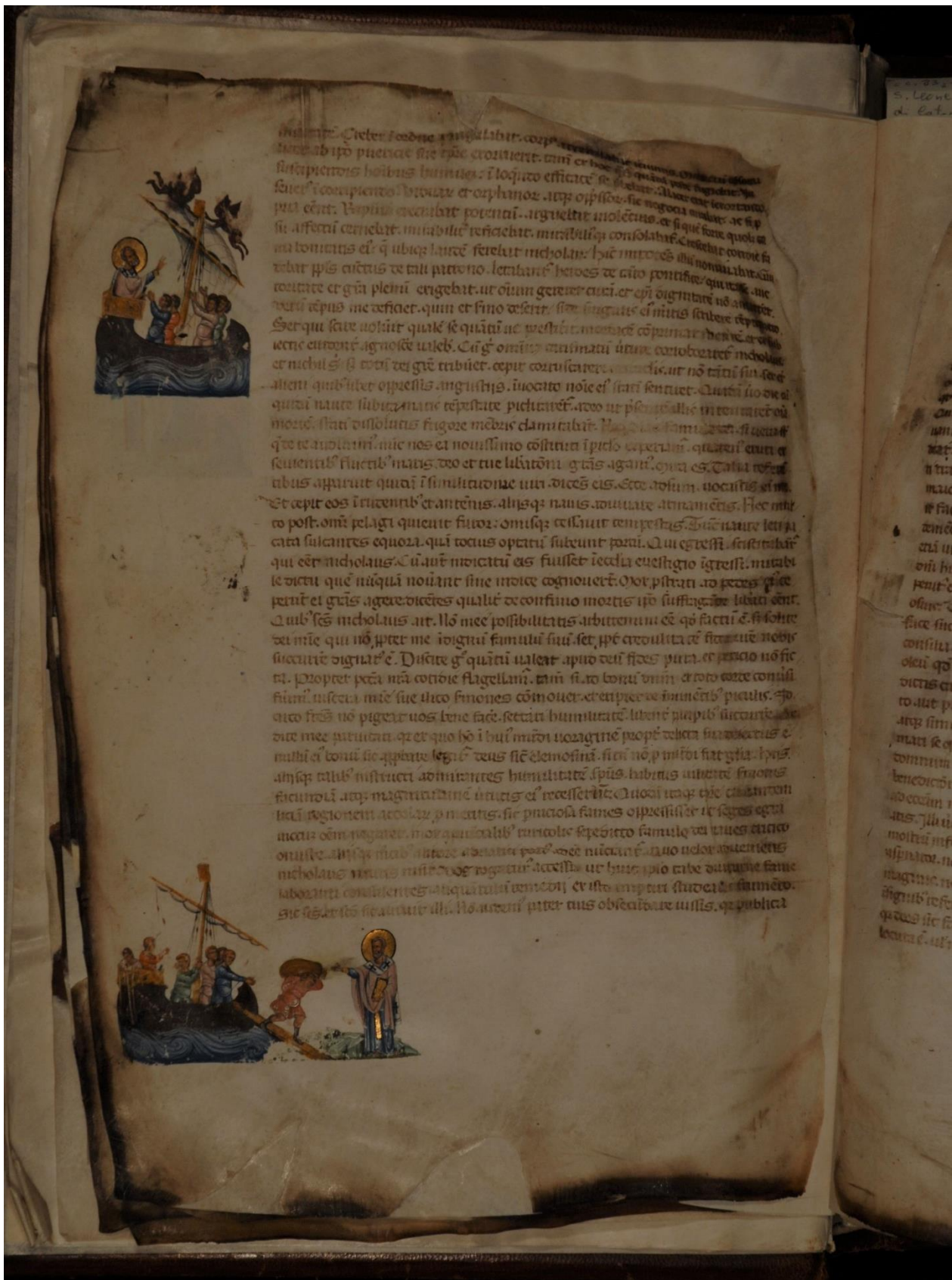


Fig. V.5.3.5. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 10v).





Fig. V.5.3.5.a. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, *Praxis de Nautis* (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 10v).



Fig. V.5.3.5.b. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, *Miracolo delle navi granarie* (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 10v).



Fig. V.5.3.6 a. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, Miracolo dell'olio pestifero 1 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 11r).

Fig.V.5.3.6 b. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, Miracolo dell'olio pestifero 2 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 11v).

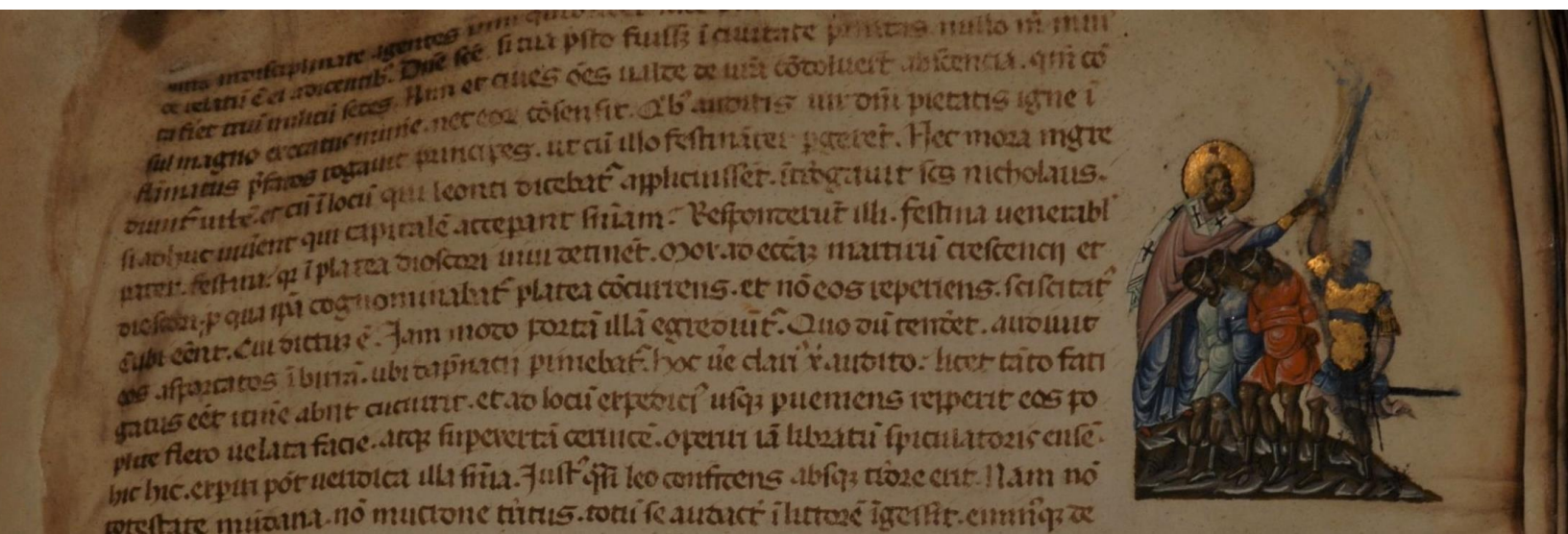


Fig. V.4.5.7. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, *Praxis de Steatelatis* 1 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 12r).

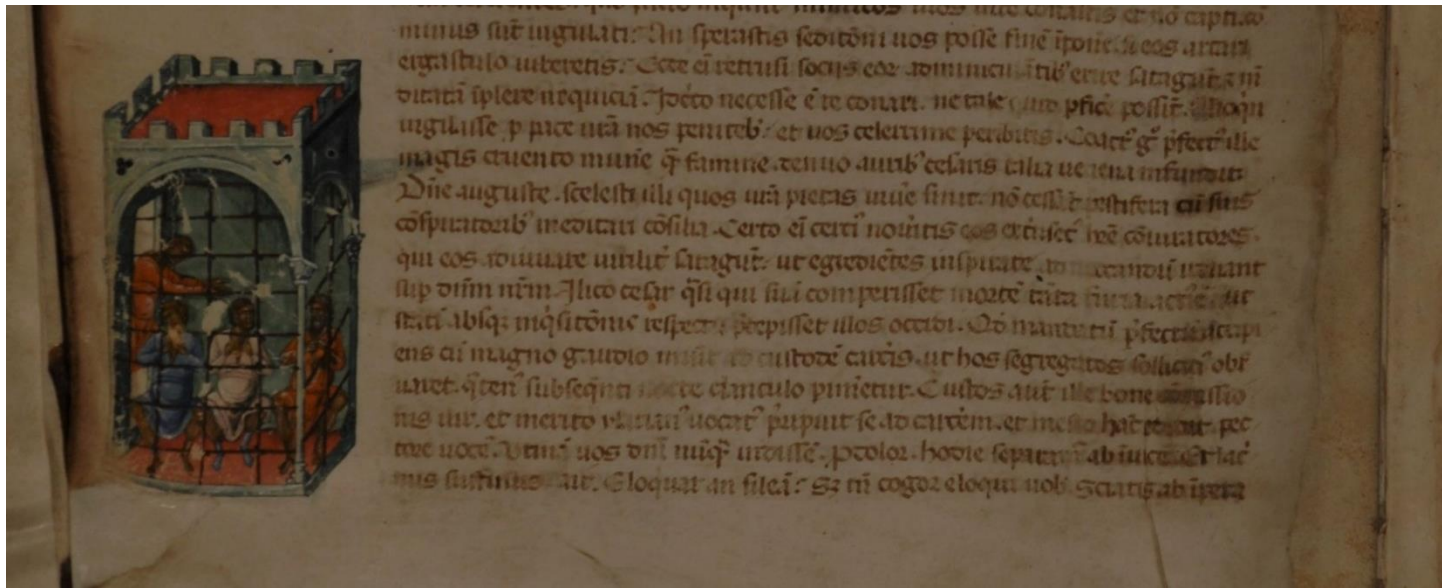


Fig. V.4.5.8. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, *Praxis de Steatelatis* 2 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 12v).

Fig. V.4.5.9. *Leggendario dei Santi*, Vita Sancti Nicolai Confessoris, *Praxis de Steatelatis* 3 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 13r).

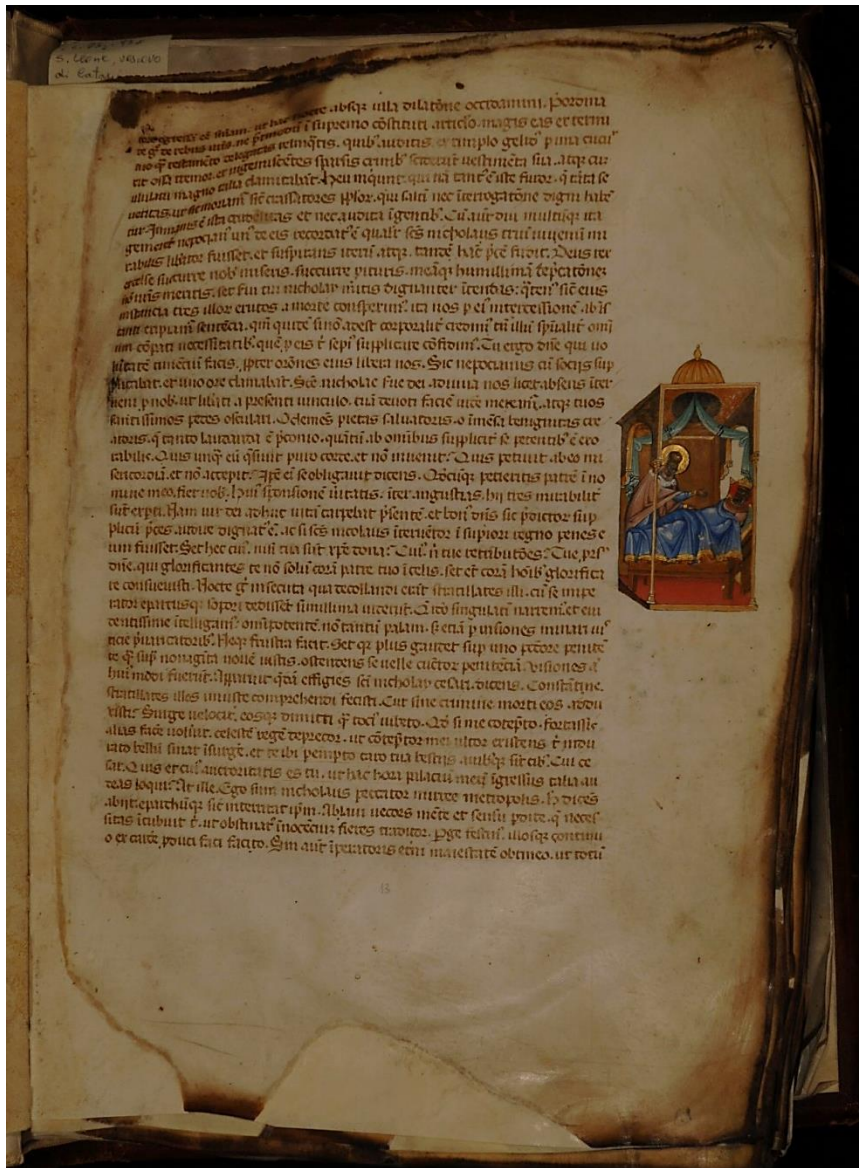




Fig. V.5.3.10. Fig. V.4.5.9. Leggendario dei Santi, *Vita Sancti Nicolai Confessoris*, iniziale istoriata (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J.II.17, fol. 14r).



Fig.V.4.5.11. Ipotesi ricostruttiva di un modello iconico del ciclo nicolaiano del *Leggendario dei Santi* di Torino.

#### V.5.4. S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo (Puglia)

La chiesa di S. Maria Maggiore è parte del complesso monumentale che comprende le chiese di S. Pietro e S. Giovanni *in Tumba* in Monte Sant'Angelo (fig. V.5.4.1)<sup>1152</sup>. Di una chiesa dedicata alla Vergine si trova notizia nella vita *Maior* del vescovo di Siponto Lorenzo, composta non prima della fine dell'XI secolo, ma la critica non ha escluso che il complesso presentasse simile articolazione già nel corso dell'Altomedioevo<sup>1153</sup>. La costruzione della chiesa nelle sue forme attuali dovrebbe collocarsi intorno all'anno 1198, data indicata dall'iscrizione del portale<sup>1154</sup>. Un'altra testimonianza epigrafica oggi presso la sagrestia colloca la dedicazione di un altare, forse il maggiore, all'anno 1225<sup>1155</sup>. La chiesa di S. Maria è divisa da un piccolo vano dal battistero di S. Giovanni e presenta la sezione di sinistra della facciata tagliata dalla chiesa di S. Pietro (fig. V.5.4.2). La chiesa si presenta all'interno con un impianto a tre navate, la centrale coperta a botte e sormontata da una cupola, le laterali coperte con volte a vela e a crociera, l'area presbiteriale è frutto di interventi seicenteschi<sup>1156</sup>.

Tra le campagne pittoriche che si succedettero a partire dal principio del XIII secolo sulle pareti, con andamento perlopiù disorganico e costituite da singoli pannelli iconici di santi – tra cui spicca la figura apparentemente alogena di san Francesco, alcune rare rappresentazioni di carattere narrativo come l'Annunciazione – frutto di ex-voto singoli, come testimonia l'affacciarsi qua e là di figurette di anonimi committenti<sup>1157</sup>, è un significativo numero di apparizioni di san Nicola. La più antica si trova nella sezione sinistra della controfacciata, affiancata da un san Bartolomeo

---

<sup>1152</sup> P. Belli D'Elia, *Il complesso di S. Pietro, S. Giovanni in Tumba, S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, in Ead., *Puglia romanica*, pp. 51-59; G. Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, in «Arte Medievale», 4 (2005), pp. 71-90. Della chiesa di S. Pietro non rimangono che l'abside e il perimetro delle pareti d'ambito dopo che venne abbattuta per motivi statici nel 1894.

<sup>1153</sup> Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore*, p. 71; Ead., *Pittura medievale in Capitanata nel Medioevo secoli X-XV*, Foggia 2019, pp. 31; 45, nn.1-2. Sulle fasi altomedievali del complesso e sul ruolo della chiesa di S. Pietro in relazione al santuario micaelico si veda: Ead., *Il rapporto fra il santuario micaelico e il polo culturale di San Pietro, Santa Maria e San Giovanni a Monte Sant'Angelo*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno (Parma, 20-24 settembre 2005) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 414-420; Sulle redazioni della vita di Lorenzo si veda con bibliografia: A. Campione, *Lorenzo di Siponto: un vescovo del VI secolo tra agiografia e storia*, in «Vetera Christianorum», 41 (2004), pp. 61-82.

<sup>1154</sup> G. De Tommasi, *Monte Sant'Angelo. Chiesa di Santa Maria Maggiore*, in *Restauri in Puglia (1971-1983)*, II, Brindisi 1983, pp. 331-338, in particolare pp. 331-332.

<sup>1155</sup> Ibid.; Massimo, *Pittura medievale in Capitanata*, p. 31.

<sup>1156</sup> Si veda: De Tommasi, *Monte Sant'Angelo*, pp. 331-338. Non è possibile affrontare la decorazione scultorea della chiesa, di enorme interesse per qualità e varietà dei soggetti che si distribuiscono dalla facciata al decoro in funzione architettonica, per la quale si rimanda nuovamente a: Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore*, in particolare pp. 73-78 con bibliografia.

<sup>1157</sup> M.S. Calò Mariani, *La pittura medievale in Capitanata*, Galatina 2013, p. 49; Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore*, p. 78; Ead., *Pittura medievale*, pp. 31-32.

contemporaneo e seguito da un pannello più tardo con una nuova figura di san Nicola questa volta in trono (fig. V.5.4.3).

Entro il XIV secolo si può invece collocare l'ampio pannello nella parte destra della controfacciata che comprende una sezione agiografica dedicata ai miracoli di san Nicola (fig. V.5.4.4). Il pannello è incorniciato su soli tre lati da un bordo rosso che include due figure originariamente olosome frontali e stanti, la parte in basso del pannello è infatti perduta e i santi sono rappresentati fino alle ginocchia. A sinistra è san Nicola, con *phelonion* rosso chiaro e *omophorion* affiancato da un altro santo dalla veste, ornata di *rotae* con fiori, anch'egli però con *omophorion*, che tiene in mano un'asta oblunga, forse un pastorale. I volti sono entrambi perduti e non si sono conservate iscrizioni identificative, qualora presenti in origine, che il secondo santo rimane non identificabile. San Nicola invece è ben riconoscibile non solo perché rimane parte della testa, la fronte stempiata e i capelli grigio chiari, la barba rotonda intorno al mento ma perché è accompagnato, all'altezza delle spalle, dai due mezzi busti, in questo caso monumentalizzati, della Vergine e di Cristo che gli porgono rispettivamente l'*omophorion* e il Vangelo, in accordo con la consolidata iconografia orientale<sup>1158</sup>. A fugare ogni possibile dubbio sull'identità del santo sono però anche le storie che accompagnano il pannello solo sul lato sinistro, disposte in colonna in numero di tre oggi visibili, originariamente cinque, a giudicare dallo spazio disponibile in basso<sup>1159</sup>.

Il primo riquadro in alto della colonna agiografica sebbene molto compromesso dalle cadute di intonaco dipinto, presenta un episodio del salvataggio del figlio di Getrone (Adeodato) o *Thauma de Basilio*. Ad una tavola quadrata imbandita siedono almeno tre commensali, due dietro la tavola e uno di spalle allo spettatore; da destra si avvicina una figura scalza con una veste rossa – non ne resta che la parte inferiore – e, alle spalle di questa la parte inferiore della veste di san Nicola, all'estremità destra della scena (fig. V.5.4.5). Il santo poggia i piedi ad un livello inferiore del fanciullo che con i suoi piedi sembra quasi sospeso a mezz'aria, forse già afferrato per i capelli dal vescovo accorso in suo aiuto. Questo episodio è separato da un bordo di pittura rosso dal

---

<sup>1158</sup> In Puglia l'iconografia si trova nell'icona agiografica di Bisceglie (cfr. V.4.3) e alla fine del XIII secolo nella cripta della SS. Trinità di Brindisi (cfr. T. De Giorgio, *Influssi sinaiti nell'iconografia nicolaiana a Brindisi. L'icona murale monumentale di san Nicola della chiesa della Santissima Trinità – Santa Lucia*, in «Hortus Artium Medievalium», 23/2, 2017, pp. 829-836) e nella chiesa rupestre di S. Michele di Altamura (della fine del XIII secolo, cfr. Caragnano, *L'iconografia di san Nicola*, p. 23).

<sup>1159</sup> Nessuna attenzione a queste scene e alla loro decifrazione è stata dedicata da Giuliana Massimo nei suoi numerosi contributi sulla decorazione pittorica dell'edificio. L'icona agiografica murale è indicizzata in: L. Riccardi, *Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of "Hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, Vol. 3., ed. by S.V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, St. Petersburg 2013, pp. 163-174, in particolare p. 168, dove però suggerisce un totale di quattro scene.

successivo. Del successivo riquadro non rimane che parte di un arco che inquadra una seconda tavola, qui la tovaglia presenta un più raffinato motivo a rombi decorati. Dei commensali rimangono non rimane che una delle figure dietro la tavola, rivolta verso destra. Sulla destra l'unica traccia di pittura superstite è il nimbo e la sagoma della figura del santo. È probabile che i due riquadri, insieme, illustrassero i due episodi del miracolo come già numerose volte incontrati<sup>1160</sup>.

Il riquadro più in basso anch'esso separato da un bordino rosso è meglio conservato e illustra la *Praxis de tribus filiabus* (fig. V.5.4.6). Sulla sinistra in alto sono le tre figlie in origine sedute – da quanto sembra possibile dedurre dalla prima a sinistra di cui si conserva la veste fino all'altezza dei fianchi – e vigili. Le prime due sulla sinistra rivolgono lo sguardo davanti a sé, la prima con la testa appoggiata alla mano nel gesto del dolore, reiterato dall'ultima a destra che però rivolge lo sguardo lacrimoso leggermente verso l'alto. Sulla destra il santo è all'opera, inquadrato all'interno di un archetto, proprio come a Casalrotto, mentre consegna il sacchetto con le monete d'oro al padre, addormentato nel suo letto, disposto trasversalmente sullo sfondo di un edificio in pietra. Nicola ha il capo scoperto, con radi capelli grigio chiari e barba corta, indossa le vesti del vescovo in accordo all'iconografia orientale<sup>1161</sup>, e, sebbene impegnato a consegnare l'elemosina al padre delle fanciulle con l'altra mano ha modo di tenere il volume dei Vangeli. Se un solo altro episodio doveva completare il ciclo non è da escludere che potesse trovarsi il ringraziamento del padre, mentre nel caso, che mi sembra più probabile in considerazione dello spazio disponibile, di due episodi è più difficile immaginare la prosecuzione.

Vicino alla figura iconica di san Nicola, sulla sinistra, si conserva pure un riquadro di pittura gialla sul quale sono visibili tracce di scrittura realizzate con segni di pittura nera oggi simili a scarabocchi ma che dovevano essere con ogni probabilità traccia dell'originaria dedicazione, sfortunatamente non più leggibile (fig.V.5.4.4). La perdita appare tanto più grave in relazione all'anomala selezione delle scene del ciclo nicolaiano, con significativa ed inedita precedenza data al del celebre miracolo *post mortem* del salvataggio del fanciullo rapito dai saraceni sui restanti, o sul solo episodio della dote alle tre fanciulle.

Il brano in controfacciata ha ricevuto una datazione oscillante tra il principio e il pieno XIV secolo<sup>1162</sup>. La figura iconica di san Nicola per quanto ancora visibile della foggia della barba e dei

---

<sup>1160</sup> Cfr. Cat. V.3.3-V.3.6.

<sup>1161</sup> Analogamente a quanto già riscontrato nel caso di Casalrotto; cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 86-90.

<sup>1162</sup> Rispettivamente: Riccardi, *Out of Necessity*, p. 168; Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore*, p.81; Ead., *La pittura medievale*, p. 42.



capelli mostra di aderire alle novità del ritratto del santo del principio del secolo, ad esempio il più morbido rigonfiamento della barba e la minore durezza delle forme di zigomi e fronte, già veicolate dalla venerata icona della basilica del santo a Bari donata da Stefano Uros III. Il gusto lineare dei panneggi che caratterizza le figure di Cristo e della Vergine si trasforma in una linea di stile fumettistico nelle scene laterali, che nulla sembrano avere della solidità e della volumetria del ritratto iconico.

Nessuna indicazione è finora stata fornita circa la presenza di un secondo pannello agiografico nella parete limitrofa alla sezione destra della controfacciata appena esaminata, il quale sembra a questa pressappoco contemporaneo (fig.V.5.4.7). Della figura iconica non rimane che l'indicazione del bordo che la incorniciava (una fascia rossa e triangoli alternati con motivo fitomorfo su fondo bianco) e una parte della veste rosso e bianca in basso a destra. Le scene oggi si dispongono su un'unica colonna a sinistra ma non è possibile definire, a causa dell'apertura di una porta in epoca successiva e della conseguente mutilazione della figura iconica, se dovessero invece disporsi su entrambi. Il ciclo è fortemente compromesso eppure almeno tre delle scene danno la possibilità di avanzare una proposta identificativa. Nella prima scena in alto il santo protagonista è rappresentato come giovane sbarbato con i capelli castani a caschetto, un ampio nimbo e una veste rossa. Si rivolge con deferenza a due personaggi davanti a lui, uno dei quali un vescovo mentre un'altra figura, stante e più alta, quasi una statua, è alle sue spalle. Del riquadro che segue in basso rimangono solo le figure di due vescovi con mitria, pastorale, dalmatica e pallio, forse già indicazione di un contesto occidentale del racconto (essendo il modello delle vesti greche ben rappresentato nell'icona di san Nicola). Nell'ultimo degli episodi ancora percepibili vediamo una figuretta inginocchiata e sulla destra la traccia di una veste o piuttosto di un grosso scudo a fondo bianco e bordato di rosso con una croce nera in orizzontale nel bordo superiore. Dell'ultima scena si intravedono due figure non identificabili, forse a sinistra il santo il cui viso è circondato da un nimbo. Dalle poche indicazioni che i resti figurativi suggeriscono non mi sembra possibile escludere che qui fosse rappresentato un altro vescovo, Martino di Tours, affiancato da alcuni episodi della vita. Il culto di san Martino all'interno della chiesa è testimoniato anche un graffito in cui è ritratto nel portale murato della navata destra<sup>1163</sup>. Martino era del resto un cavaliere prima di divenire un vescovo e il suo successo in epoca crociata

---

<sup>1163</sup> cfr. Massimo, *La pittura medievale*, p. 45; fig. 25.

non lascia indifferente il territorio pugliese e la Capitanata; il suo ritratto poi era già stato incluso nella vicina porta bronzea del santuario di S. Michele<sup>1164</sup>.

---

<sup>1164</sup> ; cfr. Ivi, p. 47, n.8. Cicli della vita di Martino si conservano nella miniatura della scuola di Tours (si veda in particolare: P. Bureau, *La chape de saint Martin dans tous ses états. Sens et fonctions symbolique du vêtement partagé à travers la miniature du Xe au XIIIe siècle*, in *Martin de Tours*, pp. 65-79) alcune rare rappresentazioni medievali italiane del celebre dono del mantello nell'arte dell'Italia centrale si trova nell'oratorio di S. Pellegrino a Bominiaco, nel Paliotto d'altare in S. Martino a Manciano di Trevi (cfr. Kaftal, *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze 1983, coll.755-760). Oltre all'aspetto giovanile del protagonista mi sembra che la seconda scena potrebbe richiamare l'episodio della messa miracolosa del santo, come nell'antependium da Sant Martí di Gia: cfr. M. Mason, *Antependium*, in *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle esposizioni 29 aprile-30 settembre 2006), a cura di A. Geretti, Ginevra-Milano 2006, pp. 100-101, nr. 11.



Fig. V.5.4.2. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, veduta.

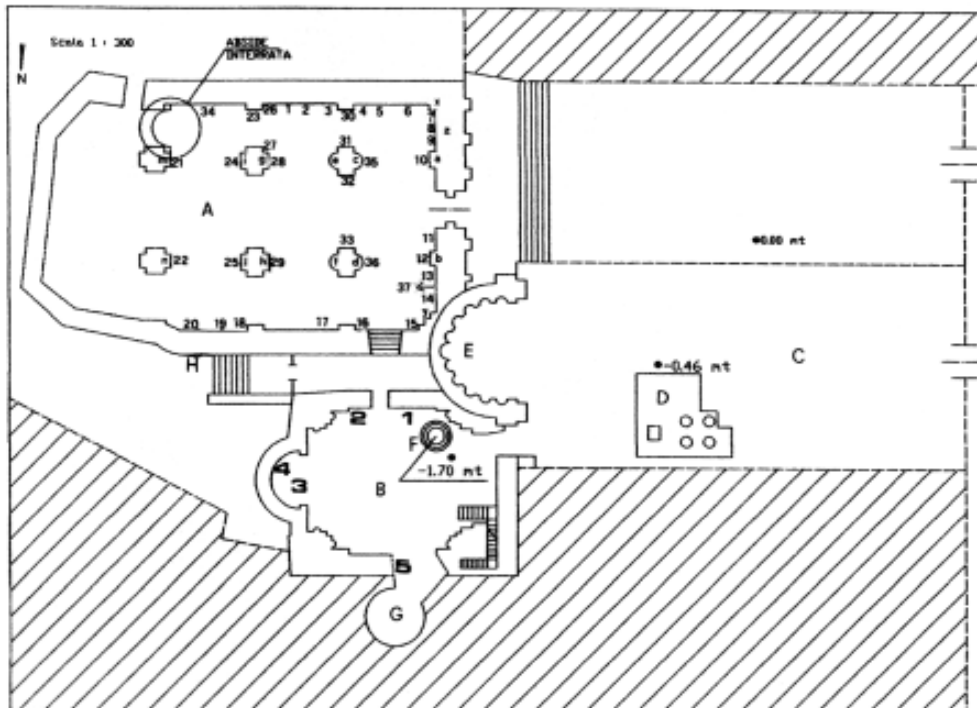


Fig. V.5.4.2. Pianta del complesso monumentale. A. S. Maria Maggiore; B. S. Giovanni in Tomba; C. S. Pietro. Decorazione pittorica: 1-5, 21, 22, 25, 27-30, 36. (XIII secolo); 6, 7, 10-20, 24, 31-33, 35 (XIV secolo); 16, 23, 34, 37 (XV-XVI secolo). (Rilievo di G. Micheli, in Massimo 2005).



Fig. V.5.4.3. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, lato sinistro, san Bartolomeo e san Nicola; sulla sinistra san Nicola in trono (?).



Fig.V.5.4.4. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, san Nicola e santo vescovo anonimo.



Fig. V.5.4.5. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, lato destro, ritratto di san Nicola particolare.



Fig. V.5.4.6. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, lato destro, storie di san Nicola, Salvataggio del fanciullo Basilio/Adeodato.



Fig. V.5.4.7. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, lato destro, storie di san Nicola, *Praxis de tribus filiabus*.



Fig. V.5.4.8. Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, navata sinistra, santo non identificato con storie della sua vita.

## V.6. Le storie di san Nicola in Italia

### V.6.1. Geografia italiana del culto di san Nicola

Le attestazioni iconografiche narrative della vita di san Nicola discusse all'interno del presente capitolo possono essere considerate delle fonti parallele, alternative o integrative, rispetto a quanto tradizionalmente noto dai testi scritti sulla diffusione del culto del santo in Italia e i suoi centri di irradiazione. Sembra per questo doveroso fornire una breve panoramica, necessariamente non esaustiva, utile al confronto con quanto emerso dalla ricerca<sup>1165</sup>. A Roma, l'immagine del santo e di un suo possibile miracolo in S. Maria Antiqua, alla metà dell'VIII secolo, si accompagnano alla già richiamata menzione delle reliquie di Nicola in S. Angelo in Pescheria e alla dedicazione, forse già al tempo di Adriano I (772-795), della cappella S. Nicola *in Carcere*<sup>1166</sup>. Tra le numerose chiese medievali di Roma dedicate a san Nicola<sup>1167</sup>, merita una menzione almeno l'oratorio fatto edificare da Callisto II (1119-1124) all'interno del Palazzo Lateranense, poi distrutto al tempo di Clemente XII (1730-1740), che doveva forse essere succeduto alla cosiddetta *basilica Nicolaitana* edificata dal primo papa che portava il nome di Nicola (858-867)<sup>1168</sup>. Per quanto riguarda la regione dell'esarcato, Karl Mesien individuava i primi passi del culto di Nicola a Ravenna e Veneto già nell'VIII secolo, riportando la notizia della chiesa dedicata al santo fatta erigere a Ravenna l'arcivescovo Sergio (748-769) e di un'altra chiesa intitolata a Nicola a Sacile (diocesi di Concordia), entro la fine del secolo<sup>1169</sup>. A Verona esisteva inoltre una chiesa *Sancti Nicoai in Arena* già nel IX secolo<sup>1170</sup>. A Napoli, patria del primo traduttore

---

<sup>1165</sup> Un quadro preliminare è tracciato in: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 9-13; riproposto (senza menzione della fonte) in: A. Cilento, *Santi e pellegrini nell'Italia bizantina (secc. IX-XI)*, in *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo. Ricerche storiche e riflessioni metodologiche*, a cura di R. Greci, Bologna 2000, pp. 91-116, in particolare pp. 92-94.

<sup>1166</sup> *Le Liber Pontificalis*, ed. par L. Duchesne, 1, p. 490; Si veda la discussione in: M. Armellini, *Le chiese di Roma dal IV al XIX secolo*, Roma 1891, 2, pp. 623-624; Hüelsen, *Le chiese di Roma*, p. 392. La prima menzione certa della dedicazione è quella ricordata nell'epigrafe murata nella basilica con data 1088: G.B. Proja, *San Nicola in Carcere*, Roma 1981, p. 41.

<sup>1167</sup> Nel *Liber Censuum* di Cencio Camerario del 1192, sono 22 le chiese dedicate a san Nicola nella città di Roma: edito in: Hüelsen, *Le chiese di Roma*, pp. 16-17; Cfr. anche: M. Pautrier, *I santi delle chiese medievali di Roma (IV-XIV secolo)*, Roma 2013, pp. 219-225.

<sup>1168</sup> *Le Liber Pontificalis*, 1, p. 176; 2, p. 171, n. 81; Hüelsen, *Le chiese di Roma*, p. 392. Cfr. anche: F. Bougard, s.v. *Niccolò I, papa, santo*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2, Roma 2000, pp. 1-22, in particolare p. 17. Sul culto di san Nicola a Roma anche: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 9; Pollio, *Il culto e l'iconografia*, pp. 137-150.

<sup>1169</sup> P. Kehr, *Italia Pontificia*, VII: *Venetia et Histria*, 1, p. 76; Meisen, *Nikolauskult*, p. 60; Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 9; Cilento, *Santi e pellegrini*, p. 92. Di un certo rilievo è anche il riscontro letterario, san Nicola opera un miracolo in favore dello stesso arcivescovo Sergio, si veda: A. Molfatt, *Orient express: Abbot John's rapid Trip from Constantinople to Ravenna c. AD. 700*, in *Byzantine Culture in Translation*, ed. by A. Brown, B. Neil, Leiden – Boston 2017 (Byzantina Australiensia, 21), pp. 55-72.

<sup>1170</sup> Kehr, *Italia Pontificia*, VII, 1, p. 257; Meisen, *Nikolauskult*, p. 60.

della *Vita* di Nicola in latino<sup>1171</sup>, il santo è già commemorato nel Calendario marmoreo (841 ca)<sup>1172</sup> e, sebbene non siano note dediche di edifici prima del Basso Medioevo, le fonti ricordano alcune sue icone a partire dal XII secolo<sup>1173</sup>. Nella longobarda Benevento si è già ricordata l'esistenza di almeno due chiese dedicate al santo entro il X secolo<sup>1174</sup>.

Precoci sono le dediche al santo nelle dirette dipendenze dell'abbazia di Montecassino già tra la fine del X secolo e il principio dell'XI secolo: nell'area di Sora (Valle Sorana) esisteva una chiesa di S. Nicola già entro l'anno 986<sup>1175</sup>; sono documentate inoltre un *monasterium Sancti Nicolai de Trutimo*, due chiese a Montecassino nel 1006 e un' *ecclesia Sancti Nicolai de Sambuceta* l'anno successivo<sup>1176</sup>. Un monastero benedettino ad Aquino (FR) intitolato a san Nicola è già ricordato nel 1057<sup>1177</sup> e forse già nel primo decennio dell'XI secolo era stato fondato anche il monastero in località Trisulti a Colleparado (FR)<sup>1178</sup>. Sulla base della testimonianza di Leone Marsicano, una *ecclesiam parvulam* dedicata a san Nicola era stata fatta costruire dall'abate Teobaldo (1022-1035) nell'abbazia di Montecassino, nei pressi della camera dell'abate<sup>1179</sup>. Un oratorio dedicato al santo compare anche nella nuova basilica fatta riedificare da Desiderio e consacrata nel 1071, forse a sostituzione della più antica cappella<sup>1180</sup>. Stando alle fonti anche a S. Angelo in Formis una cappella portava l'intitolazione al santo negli stessi anni<sup>1181</sup>.

---

<sup>1171</sup> Cfr. Cap. I.1.3.

<sup>1172</sup> D. Mallardo, *Il calendario marmoreo di Napoli*, Roma 1947, p. 25. Cfr. anche: Mazzoleni, *San Nicola di Bari e Napoli*, pp. 3-24.

<sup>1173</sup> J.-M. Martin, *Quelques remarques sur le culte des images en Italie méridionale pendant le Haut Moyen Âge*, in *Cristianità ed Europa, miscellanea in onore di Luigi Prosdocimi*, a cura di C. Alzati, Roma 1994, 1, pp. 223-236, in particolare p. 224; G. Vitolo, *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel mezzogiorno medievale*, Salerno 2001, p. 24; Marchionibus, *Icone in Campania*, pp. 17-19.

<sup>1174</sup> Lepore, Valli, *L' "Adventus" di s. Nicola*, p. 8, n. 9; cfr. V.2.2.

<sup>1175</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 10, Cfr. anche L. Saladino, *I monasteri benedettini nell'Abruzzo interno. Insediamenti, infrastrutture e territorio tra VIII e XI secolo*, Roma 2000, pp. 73-74, pp. 169-170.

<sup>1176</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 10; cfr. anche Meisen, *Nikolauskult*, pp. 67-69; G. Dibenedetto, *I benedettini in Puglia*, in *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno-dicembre 1975) a cura di P. Belli d'Elia, Bari 1975, pp. 315-316.

<sup>1177</sup> F. Caraffa, *Aquino (FR), S. Nicola della Cicogna*, in *Roma e Lazio (eccettuata le arcidiocesi di Gaeta e l'abbazia nullius di Montecassino)*, a cura di Id., Cesena 1981 (*Monasticon Italiae*, 1), p. 124.

<sup>1178</sup> E. Borsellino, *Colleparado (FR) S. Niccolò*, in *Roma e il Lazio*, pp. 137-138, nr. 94.

<sup>1179</sup> *Chronica Monasterii Casinensis*, II, 53, 9 Juni 1023, a cura di Hoffmann, Hannover 1980 (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 34), p. 295; V. Lucherini, in Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III, 26-33)*, a cura di F. Aceto, V. Lucherini, Milano 2011, p. 50, nn. 29-30.

<sup>1180</sup> "sed pulchram admodum fundavid ediculam" ovvero "piccola ma oltremodo bella": *Chronica Monasterii Casinensis*, III, 26, p. 295; Vinni Lucherini ritiene che l'oratorio ricalchi la posizione della precedente cappella: Lucherini, in Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino*, p. 50, n. 30.

<sup>1181</sup> F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis. I. La data del complesso monastico e il committente nell'ambito del primo romanico campano*, in «Commentari», 27 (1976), pp. 143-178; A. Iacobini, s.v. *Sant'Angelo in Formis*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 333-337.



A queste notizie sugli edifici aggiunga che l'interesse dell'ordine benedettino verso il culto di san Nicola è manifesto nelle fonti agiografiche della traslazione: sia nei racconti della traslazione barese che in quella veneziana i benedettini sono protagonisti nella risoluzione delle dispute sul luogo eletto per la custodia delle reliquie, nelle persone dell'abate Elia e dell'abate Vitale del monastero di S. Niccolò al Lido. Nel Meridione il culto verso il santo vescovo di Myra sembra essere stato veicolato dalle comunità ellenofone e dal monachesimo di rito greco, sebbene le più antiche menzioni siano per la maggioranza successive all'XI secolo. Tra le fondazioni più antiche dovrebbe essere il monastero di S. Nicola *de Saracusa* (dei Siracusani) di Scalea, fondato nell'878, di cui rimane la traccia nella chiesetta cosiddetta dello Spedale<sup>1182</sup>, con i suoi affreschi accompagnati da iscrizioni in greco ed in latino dove nell'abside è l'immagine monumentale del santo in trono (fig. V.6.1.1). In Calabria, tra i numerosi monasteri greci dedicati al santo, S. Nicola di Donnoso è menzionato già in un documento del 1031<sup>1183</sup>, mentre più incerta è la collocazione cronologica delle Badie di S. Nicola *de Bucisano*, *de Brutano*<sup>1184</sup>, *de Calamito* o di Calamizzi<sup>1185</sup>. Un documento del 1015 ricorda la donazione all'egumeno Luca del monastero di S. Anania di un avamposto fortificato a *Petra tou Thyplou*, forse da indentificarsi con l'odierna Presinace al confine calabro-lucano, dove questi avrebbe dovuto costruire una chiesa dedicata a san Nicola e radunare una comunità di monaci<sup>1186</sup>. In Basilicata, a Morbano (PZ), già al tempo del catepano Kalogyros (982-985) esisteva un *Monasterium Sancti Nicolai* di rito greco, poi entrato nei

---

<sup>1182</sup> B. Visentin, *Fondazioni cavensi nell'Italia meridionale (secoli XI-XV)*, Battipaglia (SA) 2012, pp. 335-336. Sulla decorazione pittorica della chiesa dello Spedale si veda: M. Falla Castelfranchi, *Disiecta Membra. La pittura bizantina in Calabria (secoli XI-XIV)*, in *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territorio*, atti dell'VIII e IX Incontro di Studi Bizantini (Reggio Calabria, 17-19 maggio 1985, 18 dicembre 1988), Catanzaro 1991, pp. 26-60, in particolare pp. 28-34; V. Pace, *Riflessi di Bisanzio nella Calabria medievale*, in *Calabria Bizantina*, a cura di Id., Roma 2003, pp. 97-126, in particolare pp. 100, 106-107; Id., *Iconografia di San Nicola*, p. 80; L. Riccardi, *Corpus della pittura monumentale bizantina in Italia*, II: *Calabria*, Soveria Mannelli (CZ) 2021, pp. 105-122.

<sup>1183</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 10.

<sup>1184</sup> D. Minuto, *Catalogo dei monasteri e dei luoghi di culto tra Reggio e Locri*, Roma 1977, pp. 324-327; cfr. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 10.

<sup>1185</sup> Il monastero già fondato alla metà del XII secolo è ricordato con la dedicazione a san Nicola solo a partire dal 1220. Nel corso del XIII secolo le *Rationes Decimarum* tramandano notizia dell'esistenza di uno scriptorium greco: cfr. Minuto, *Catalogo dei monasteri*, pp. 7-22, in particolare pp. 7-9.

Un altro monastero greco dedicato a san Nicola di incerta identificazione è quello di S. Nicola de Tremolo (oggi Tremoli): Cappelli, *Il monachesimo basiliano*, p. 221.

<sup>1186</sup> G. Roma, *Monasteri bizantini fortificati nella Calabria Settentrionale problemi archeologici e lettura*, in *Histoire et culture dans l'Italie byzantine: acquis et nouvelles recherches*, ed. par A. Jacob, J.-M. Martin, G. Noyè, Roma 2006 (Collection de l'École française de Rome, 363), pp. 504-514, in particolare pp. 504-505; cfr. anche: A. Peters-Custot, *Le monachisme byzantin de l'Italie méridionale. Réalité et perception, du IXe au XIe siècle*, in *Monachesimi d'Oriente e d'Occidente nell'Alto Medioevo*, atti della settimana di studi (Spoleto, 31 marzo-6 aprile 2016), Spoleto, 2016, pp. 359-396, in particolare pp. 375-376, n. 57.

possedimenti della Badia di S. Maria di Grottaferrata nel 1261<sup>1187</sup>. Nel 1091 Ugo di Chiaramonte donava all'abbazia di Carbone il Monastero di S. Nicola di Benega di Senise (PZ), bizantino di origini<sup>1188</sup>, così come anche il monastero di S. Nicola di Peratico presso Tursi (MT) era stato greco prima che benedettino<sup>1189</sup>. Nel 1064 il sacerdote Nicola dona all'abbazia di Montecassino la chiesa *Sancti Nykolai* a Venafro<sup>1190</sup>.

La politica di fidelizzazione della dinastia normanna in Sicilia nei confronti dei monasteri di rito greco ha lasciato numerosi documenti, fonti di numerose informazioni ulteriori sulla diffusione di dediche nicolaiane tra i monasteri greci di Calabria e di Sicilia. Nel 1144, tra le donazioni del re Ruggero al monastero di S. Salvatore di Messina sono ricordati il monastero di S. Niccolò *de Campo* presso Catona (RC) e quello di S. Nicola di Droso (VV)<sup>1191</sup>. Attraversando lo Stretto, allo stesso monastero di S. Salvatore di Messina appartenevano pure le chiese siciliane di S. Niccolò di Ise<sup>1192</sup> e il monastero di S. Niccolò di Pelleria, fondato intorno al 1110 a Roccella Valdemone e andato distrutto già nel Cinquecento<sup>1193</sup>. Tra i benefici del conte Ruggero all'abbazia della Trinità

---

<sup>1187</sup> H. Houben, Venosa (PZ), in *Puglia e Basilicata*, a cura di G. Lunardi, H. Houben, G. Spinelli, Cesena 1986 (Monasticon Italiae, 3), pp. 201-202, nr. 95; R. Sassano, *Venosa, il monastero di S. Nicola di Morbano*, in *Monasteri italogreci e benedettini in Basilicata*, II: *Le architetture*, a cura di L. Bubbico, F. Caputo, A. Maurano, Matera 1996, p. 217; G.A. Loud, *Tipologie della disciplina monastica in Italia meridionale tra XI e XII secolo*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», 124 (2006), pp. 1-19, in particolare p. 5; F. Sogliani, *Paesaggi monastici della Basilicata altomedievale*, in *Archeologia delle aree montane europee: metodi, problemi e casi di studio*, a cura di U. Moscatelli, A. M. Stagno, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 12 (2015), pp. 421-452, in particolare p. 431. cfr. anche: Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 10. Un nutrito corpus di immagini nicolaiane è nelle chiese rupestri di Matera e dei dintorni. Le immagini del santo potrebbero anche fornire un orientamento per la cronologia delle dediche dei siti rupestri, sono: S. Nicola a Chiancalata, S. Nicola già dei Saraceni, S. Nicola dei Greci, S. Pellegrino (già S. Nicola) de Ofra. Il santo appare anche nella decorazione pittorica delle chiese rupestri di S. Falcione (il cui unico corredo decorativo è costituito da ben due immagini del santo, tale da suggerire una originaria dediche nicolaiana), S. Giovanni in Monterrone (XIII secolo), Santa Lucia delle Malve, S. Maria dell'Idria. Cfr. *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966; C.D. Fonseca, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, Roma 1995; D. Caragnano, *Il dipinto di San Nicola nella chiesa di San Nicola dei greci*, in «Mathera», 7 (2019), pp. 28-29.

<sup>1188</sup> Houben, *Senise (PZ), S. Nicola di Benega*, in *Puglia e Basilicata*, p. 198, nr. 80.

<sup>1189</sup> Id., *Tursi (MT), S. Nicola di Peratico*, *ivi*, p. 200, nr. 89; P. Dalena, *I Cistercensi nella Basilicata medioevale*, in *I Cistercensi nel Mezzogiorno Medioevale*, atti del convegno internazionale di studio del IX centenario dalla nascita di Bernardo di Clairvaux (Martano-Latiano-Lecce, 25-27 febbraio 1991), a cura di H. Houben, B. Vetere, Galatina 1994 (Saggi e ricerche, 24), pp. 285-316, in particolare p. 287. Forse invece benedettino dalle origini era invece il monastero di S. Nicola de Pantanellis a Moliterno (PZ) la cui data di fondazione è ignota: *Moliterno (PZ) S. Nicola «de Pantanellis»*, *ivi*, p. 190, nr. 54.

<sup>1190</sup> *Registrum Petri Diaconi* (Montecassino Archivio dell'abbazia, Reg. 3), ed. e commento a cura di J.-M. Martin, P. Chastang, E. Cuozzo, L. Feller, G. Orofino, A. Thomas, M. Villani, Roma 2016, p. 491; A. Frisetti, *La valle del Volturno nel Medioevo, Paesaggio, insediamenti e cantieri*, Cerro al Volturno (IS) 2020, p. 211.

<sup>1191</sup> Scaduto, *Il monachesimo basiliano* pp. 191, 421, 440. Sul secondo si veda: V. von Falkenhausen, *Ancora sul monastero di S. Nicola dei Drosi (prov. Vibo Valentia) edizione degli atti pubblici (secoli XI-XII)*, in «Archivio Storico per la Lucania», 76 (2017), pp. 38-79.

<sup>1192</sup> Incerta la collocazione del monastero: Scaduto, *Il monachesimo basiliano*, p. 99.

<sup>1193</sup> Scaduto, *Il monachesimo basiliano*, pp. 146, 363, 421.

di Mileto si ricordano anche un monastero di S. Nicola in Valdemone<sup>1194</sup> e il monastero di S. Niccolò di Calamachi o *de Canneto*<sup>1195</sup>. Il monastero di Nicola *de Ficu* presso Raccudia in provincia di Messina, fondato intorno al 1100, ottenne da Ruggero alcuni privilegi nel 1154<sup>1196</sup>. Di fondazione ruggieriana è invece il monastero greco di S. Niccolò di Magliota nella diocesi di Squillace in Calabria<sup>1197</sup>. Fuori dalle mura di Palermo, intorno al 1141, Teodoro di Antiochia, forse il figlio del più celebre ammiraglio Giorgio, fondò il monastero greco di S. Nicola del Gurguro<sup>1198</sup>. Una chiesa dedicata a san Nicola presso Butera (CL) venne donata ai benedettini nel 1143<sup>1199</sup>. Greco era anche il monastero di S. Nicola de Regali nei pressi di Mazara del Vallo, di incerta datazione<sup>1200</sup>. Al confine tra Calabria e Basilicata nell'area del *Mercurion* sono ricordate le chiese di S. Nicola dell'abate Clemente e di S. Nicola *de Digna*, donate alla chiesa benedettina di S. Maria della Matina da Guglielmo Karbouneres, signore di Tarsia nel 1112<sup>1201</sup>.

Menzionato già in un documento del 1029 è il monastero dei Ss. Nicola e Filippo di Taranto, di cui è sconosciuta la più antica osservanza<sup>1202</sup>; greco era quello di S. Nicola ad Oria (TR), ricordato solo nel 1062, nel documento di donazione di Roberto il Guiscardo in favore di S. Maria di S. Eufemia<sup>1203</sup>. Più a nord, a Lesina, era il monastero greco di S. Nicola *de Profica* ricordato nel 1055<sup>1204</sup>. In Terra d'Otranto, il celebre monastero di rito greco di S. Nicola di Casole, per il quale la più antica notizia è costituita da un documento di donazione da parte del normanno Boemondo I principe di Taranto, nel 1098 era forse già di fondazione bizantina<sup>1205</sup>. Ignota è la data di fondazione del monastero di S. Nicola di Soletto<sup>1206</sup>, come tarde sono le attestazioni dei due

---

<sup>1194</sup> Ivi, pp. 89-90, cfr. anche: V.3.2.

<sup>1195</sup> Ivi, p. 100.

<sup>1196</sup> Ivi, p. 93.

<sup>1197</sup> Ivi, p. 42.

<sup>1198</sup> Poi ceduto nel XIII secolo all'abbazia di Fossanova dal vescovo di Palermo: B. Rocco, *S. Nicolò Lo Gurguro*, in «Archivio storico siciliano», 21 (1971), pp. 29-40; Scaduto, *Il monachesimo basiliano*, pp. 150-151, 410-411.

<sup>1199</sup> Scaduto, *Il monachesimo basiliano*, p. 399.

<sup>1200</sup> Ivi, p. 401.

<sup>1201</sup> Cappelli, *Il monachesimo basiliano*, p. 207; A. Guillou, *Les actes grecs des fonds Albobrandini et Miraglia (XI e-XIII es.)*, Città del Vaticano 2009 (Corpus des actes grecs d'Italie du sud et de Sicile. Recherches d'histoire et de géographie, 6), n. 32, pp. 145-149.

<sup>1202</sup> A. Pepe, *Taranto, Ss. Filippo e Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 101, nr. 298.

<sup>1203</sup> Lunardi, *Oria (BR), S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 88, nr. 246.

<sup>1204</sup> P. Corsi, *Lesina (FG), S. Nicola «De Profica»*, in *Puglia e Basilicata*, p. 55, nr. 159. Lo stesso anno l'abbazia benedettina di S. Giacomo delle isole Tremiti riceve un monastero di S. Nicola presso Ripalta (FG): Sulle due donazioni: Id., *I Cistercensi nella Puglia Medioevale*, pp. 187-204, in particolare pp. 193-194.

<sup>1205</sup> P. Corsi, G. Lunardi, *Otranto (LE), S. Nicola di Casole*, in *Puglia e Basilicata*, p. 90, nr. 255 (con tradizionale data di fondazione al 1098); Si veda almeno la discussione in: P. Arthur, *Verso un modellamento del paesaggio rurale dopo il 1000 nella Puglia meridionale*, in «Archeologia Medievale», 37 (2010), pp. 215-228, in particolare p. 220; Peters-Custot, *Le monachisme byzantin*, p. 389.

<sup>1206</sup> G. Lunardi, *Soletto (LE), S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 99, nr. 289.

monasteri greci dedicati a san Nicola a Nardò<sup>1207</sup>. A Bari di sicura fondazione greca sono la chiesa di S. Nicola *supra porta vetere*, già ricordata in un documento del 1047<sup>1208</sup>, e forse anche l'*ecclesia sancti Nicolai et Basilii de Prandulo*, documentata a partire dal 1036<sup>1209</sup>. Tra le altre chiese dedicate al santo in città prima della traslazione delle reliquie si ricordano quella del monastero benedettino di S. Nicola *de Monte*<sup>1210</sup> e ancora quella *in Turre Masarra*, menzionata nei documenti dell'abbazia benedettina di Cava de' Tirreni, donata ai benedettini dal vescovo di Bari Nicola e fondata da questi prima del 1036<sup>1211</sup>. Un monastero benedettino dedicato a S. Nicola *de Ciliis* venne fondato da Stefano Barda accanto ad una chiesa già esistente, forse dedicata allo stesso Nicola<sup>1212</sup>.

Erano benedettini i monasteri di S. Nicola di Biccari (documentato nel 1029)<sup>1213</sup> e di S. Nicola Imbuti a Cagnano Varano (già 1058)<sup>1214</sup> nel foggiano, il S. Nicola di Foggia (entro il XII secolo)<sup>1215</sup> e il monastero di S. Nicola di Bitetto in provincia di Bari (prima del 1067)<sup>1216</sup>. Benedetto prima di divenire greco a partire dalla metà del XII secolo era anche stato il monastero di S. Nicola di Pergoleto a Galatone in Salento<sup>1217</sup>, analogo destino probabilmente seguito dal monastero di S.

---

<sup>1207</sup> G. Lunardi, *Nardò (LE). S. Nicola di Gallico*, in *Puglia e Basilicata*, p. 86, nr. 232; G. Spinelli, G. Lunardi, *B. Vetere, Nardò (LE). S. Nicola di Scundo*, ivi, nr. 233.

<sup>1208</sup> *Codice diplomatico barese*, 1: *Le pergamene del duomo di Bari (952-1264)*, a cura di G.B. Nitto de Rossi, F. Nitti de Vito, Bari 1897, nr. 22, p. 38; menzionata anche negli anni 1075, 1192: ivi, nrr. 63, 72, pp. 121, 128; Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 12. Nitti de Vito suggeriva di identificarvi la chiesa fondata da Costantino IX Monomaco, ipotesi non accolta da Agostino Pertusi. La chiesa potrebbe essere identificata anche con quella richiamata nella sinodo del 1063: ivi, p. 13. G. Lunardi, *Bari. S. Nicola dei Greci*, in *Puglia e Basilicata*, pp. 34-35, nr. 28; Cfr. anche: Loud, *Tipologie della disciplina monastica*, p. 5.

<sup>1209</sup> *Codice diplomatico barese*, 5: *Le pergamene di S. Nicola di Bari. 2. Periodo Normanno (1075-1194)*, a cura di F. Nitti de Vito, Bari 1902, nr. 19-20, p. 300; Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 12; M. Milella Lovecchio, *La scultura bizantina dell'XI secolo nel Museo di San Nicola di Bari*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 93 (1981), 1, pp. 7-87, in particolare p. 11.

<sup>1210</sup> Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, pp. 11-12; G. Lunardi, *Bari. S. Nicola del Monte*, in *Puglia e Basilicata*, p. 34, nr. 29; Milella Lovecchio, *La scultura bizantina*, p. 11.

<sup>1211</sup> F.F. Guerrieri, *Dell'antico culto di S. Nicola in Bari*, in «Rassegna pugliese di scienze, lettere e arti», 19 (1902), pp. 258-262, in particolare docc. II, III; Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 12; G. Lunardi, *Bari. S. Nicola della Posterla; S. Nicola di Torre Musarra*, in *Puglia e Basilicata*, p. 34, nrr. 30, 32; Milella Lovecchio, *La scultura bizantina*, p. 11.

<sup>1212</sup> C. Dell'Aquila, *Bari. S. Nicola di Ceglie*, in *Puglia e Basilicata*, p. 35, nr. 31. A queste attestazioni nel territorio di Bari si aggiungano le dediche a san Nicola nella città di Monopoli già menzionate: san Nicola *de Pinna* (o *de Pigna*) e san Nicola *in portu aspero*: A. Covito, *Monopoli (BA). S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, pp. 78-79, nr. 209; Id., *Monopoli (BA). S. Nicola «in portu aspero»*, ivi, nr. 210.

<sup>1213</sup> G. Lunardi, *Biccari (FG). S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 40, nr. 58. Anche a S. Paolo di Civitate era un monastero benedettino dedicato a san Nicola di incerta datazione e menzionato solo a partire dalla fine del XIII secolo: G. Lunardi, *San Paolo di Civitate (FG). S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, pp. 96-97, nr. 278.

<sup>1214</sup> G. Lunardi, *Cagnano Varano (FG). S. Nicola Imbuti*, in *Puglia e Basilicata*, p. 46, nr. 81.

<sup>1215</sup> P. Corsi, *Foggia. S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 56, nr. 122.

<sup>1216</sup> G. Lunardi, *Bitetto (BA). S. Nicola*, in *Puglia e Basilicata*, p. 41, nr. 62.

<sup>1217</sup> M. Paone, *Galatone (LE). S. Nicola di Pergoleto*, in *Puglia e Basilicata*, pp. 58-59, nr. 129.

Nicola di Cilliano a Copertino menzionato nel 1119<sup>1218</sup>. A Troia poi due monasteri, l'uno maschile e l'altro femminile, erano intitolati al santo, il primo forse già di rito greco prima di divenire benedettino<sup>1219</sup>. In Costa d'Amalfi, tra Vietri e Salerno, il monastero greco di S. Nicola di Gallucanta era stato fondato entro il 996 e rimase greco anche dopo la cessione nel 1077 ai benedettini cassinesi dell'abbazia di Cava de' Tirreni<sup>1220</sup>; a Maiori nel 1010 è ricordata la chiesa dei Ss. Nicola e Giovanni Battista<sup>1221</sup>; ad Amalfi, nel 1039 Guaimaro IV concedeva la chiesa di S. Nicola *de greciis* ai benedettini di Montecassino<sup>1222</sup>; in città esisteva pure un monastero benedettino dedicato a S. Nicola *de Campo*<sup>1223</sup>. Greci erano i monasteri di S. Nicola a Calvera e di S. Nicola a Padula nel Cilento<sup>1224</sup>, mentre sia a Minori che a Polla nel salernitano le dediche medievali al santo testimoniano una polarità tra "latini" e "greci"<sup>1225</sup>. In Cilento, ancora, dal monastero di S. Giovanni a Piro dipendevano numerose grange del territorio, tra cui almeno tre erano dedicate a san Nicola: quella di Maratea, di Sapri e di Grisolia<sup>1226</sup>.

Nel 1091 la chiesa salernitana "*Sancti Nycolai sitam foris hanc salernitanam civitatem, in loco laneo*" viene donata all'abbazia di Cava de' Tirreni<sup>1227</sup>; l'abbazia di S. Nicola presso Capaccio, già nelle dipendenze di Cava a partire dal 1168 e sorta in luogo di una cappella di S. Nicola già fondata alla metà dell'XI secolo, poi passata in eredità ai principi di Salerno, è protagonista di una notevole attività di espansione fondiaria tra la fine dell'XI e il XII secolo<sup>1228</sup>. Numerose sono le chiese intitolate al santo, in particolare in Cilento, entrate a far parte del patrimonio dell'Abbazia cluniacense di Cava<sup>1229</sup>; sembra che le dediche siano perlopiù precedenti al loro ingresso nel

---

<sup>1218</sup> M. Paone, *Copertino (LE). S. Nicola di Cilliano*, in *Puglia e Basilicata*, pp. 52-53, nr. 106.

<sup>1219</sup> G. Lunardi, *Troia (FG). S. Nicola dei Monaci; Troia (FG), S. Nicola delle Monache*, in *Puglia e Basilicata*, p. 114, n. 348-349.

<sup>1220</sup> Minisci, *Il monachesimo orientale*, p. 117; G. Vitolo, *La latinizzazione dei monasteri italo-greci nel Mezzogiorno medievale. Il caso di S. Nicola di Gallocanta presso Salerno*, in «Benedictina», 29 (1982), pp. 437-460; Loud, *Tipologie della disciplina monastica*, p. 3; Visentin, *Fondazioni Cavensi*, pp. 19-21; anche: Amato, *Il culto di san Nicola*, p. 141.

<sup>1221</sup> Cerasuoli, *Scrutazioni storiche, archeologiche*, pp. 93-94; Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, pp. 505-506. A Maiori sono altre quattro dediche al santo di cui l'autore non riporta la data di fondazione: S. Nicola a Vivata o *de Ascea*, S. Nicola a Carpineto, S. Nicola *de Carbonariis*, S. Nicola *in Plaga Quercus*.

<sup>1222</sup> Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 23; A. Cerenza, *Benedettini sulla cattedra metropolitana*, pp. 51-52; Amato, *Il culto di san Nicola a Ravello*, p. 143.

<sup>1223</sup> Camera, *Memorie storico-diplomatiche*, p. 24, 152.

<sup>1224</sup> M.R. Marchionibus, *Il Cilento bizantino. Monastero di Santa Maria de Pactano*, Salerno 2004, pp. 35-36; Visentin, *Fondazioni Cavensi*, pp. 74-75.

<sup>1225</sup> Cfr.: Venditti, *Architettura Bizantina*, p. 375.

<sup>1226</sup> Cappelli, *Il monachesimo basiliano*, pp. 305, 319.

<sup>1227</sup> Visentin, *Fondazioni Cavensi*, pp. 39-41.

<sup>1228</sup> Ivi, pp. 129-140.

<sup>1229</sup> Un quadro della politica riformatrice di Cava in: G. Vitolo, *Cava e Cluny* in, *L'Italia nel quadro della espansione europea del monachesimo cluniacense*, atti del convegno internazionale (Pescia, 26-28 novembre 1981), a cura di C. Violante, A. Spicciani, G. Spinelli, Cesena 1985, pp. 199-220; Id., *Il*

patrimonio cavense<sup>1230</sup>. In Abruzzo la tradizione attribuisce alla fondazione di Pier Damiani un monastero dedicato al santo a S. Nicola a Corno, tra Teramo e l'Aquila, dove avrebbe anche soggiornato nel 1180 san Placido da Roio<sup>1231</sup>. Prima della metà del XII secolo quando vennero donate al vescovo di Rieti Dodone, esistevano una chiesa di S. Nicola con annesso ospedale in una località nominata *Arepontio* località non identificata nell'area odierna del confine amministrativo tra Abruzzo e il Reatino<sup>1232</sup>. Nel patrimonio dei cistercensi del Sagittario presso Chiaromonte (PZ) alla metà del Duecento sono ricordate le chiese di S. Nicola *de Spetiano*, S. Nicola *de Dyacensi* e S. Nicola *de Parrico*<sup>1233</sup>.

Scarse sono invece le notizie sulla prima diffusione del culto di san Nicola in Italia centro-settentrionale, oltre alle prime precoci tracce menzionate nell'esarcato e in Veneto. In Umbria tra le più antiche dedichezioni, è il monastero di S. Nicolò di Sangemini fondato nel 1037 dall'abbazia di Farfa<sup>1234</sup>. In Toscana si può certamente ritenere significativo il caso di Pisa, per la già citata dedichezione di una chiesa a S. Nicola entro l'XI secolo. I pisani del resto avevano a Costantinopoli una chiesa dedicata al santo nel loro quartiere, documentata prima del 1192<sup>1235</sup>. Una chiesa dedicata a san Nicola e ad altri santi ad Arezzo era stata fondata dal vescovo Azone già nel 1058<sup>1236</sup>. Nella diocesi di Luni una bolla pontificia del 1148 menziona una chiesa dedicata ai Ss.

---

*monachesimo latino nell'Italia meridionale (sec. XI-XII)*, Il monachesimo latino nell'Italia meridionale (sec. XI-XII) in «Benedictina», 35 (1988), pp. 543-553.

<sup>1230</sup> Ai siti già citati di S. Nicola di Scalea, S. Nicola di Padula, S. Nicola di Galloccanta, S. Nicola a Capasso si aggiungano: S. Nicola a Battipaglia (SA), S. Nicola a Postiglione (SA), S. Nicola a Teggiano (SA, oggi detta "dei Greci"), S. Nicola de Fiumicello e S. Nicola de Novella a Montecorice (SA), S. Nicola ad Omignano (SA), S. Nicola di Teana (PZ), S. Nicola di Colobraro (MT), S. Nicola di Aieta Tortora (CZ), S. Nicola di Laino Castello (CZ), S. Nicola di Cofina presso Oriolo (CZ), S. Nicola di Paternò (CT): Visentin, *Fondazioni Cavensi*, passim.

<sup>1231</sup> Cfr. R. Paciocco, *I monasteri cistercensi in Abruzzo: le linee generali di uno sviluppo (fine sec. XII-inizi sec. XIV)*, in *I Cistercensi nel Mezzogiorno Medioevale*, pp. 205-242, in particolare p. 221. Tra le dedichezioni al santo in Abruzzo si ricorda anche la chiesa di S. Nicola di Barano, menzionata alla metà del XII secolo tra i beni del monastero di S. Giovanni di Colomonte (oggi Lucoli): cfr. Saladino, *I monasteri Benedettini*, pp. 143-144.

<sup>1232</sup> T. Leggio, *Abbazia benedettine, vescovi, aristocrazie locali e santità nell'Italia centro-occidentale appenninica (secc. XI-XIV). Alcune considerazioni*, in *Omaggio all'Abruzzo*, «Sanctorum», 7 (2010), pp. 83-101, in particolare pp. 91-92.

<sup>1233</sup> Come ricordato nella *charta* di Giacomo di Chiaromonte del 1249 che conferma i privilegi concessi all'abbazia da Onorio III in una bolla di qualche anno prima (1218): P. Dalena, *I cistercensi nella Basilicata*, p. 296.

<sup>1234</sup> R. Pardi, *Architettura religiosa medievale in Umbria*, Spoleto 2000, p. 40; B. Sperandio, *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001, p. 401.

<sup>1235</sup> E.G. Clare, *St. Nicholas his legends and Iconography*, Florence 1985, pp. 17-18; cit. in Glass, *Pilgrims, Portals*, pp. 43-44; cfr. anche: C. Otten-Froux, *Identities and Allegiances: The Perspective of Genoa and Pisa*, in *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. by J. Herrin, G. Saint-Guillan, Farnham 2011, pp. 245-263, in particolare p. 252. Si vedano inoltre le notizie seicentesche sulle reliquie di san Nicola in città tramandate da Paolo Tronci: Tronci, *Descrizioni delle chiese*, pp. 127-129, 138-140, 155-156, 201-203, 293-299) cfr. V.4.5.

<sup>1236</sup> Meisen, *Nikolauskult*, p. 60.

Niccolò e Margherita ad Arcola (SP)<sup>1237</sup>; nel XII secolo nella conferma dei possedimenti dell'abbazia di S. Caprasio di Aulla sono menzionate le due cappelle di S. Nicola di Villafranca e S. Nicolò di Rigoso (RE)<sup>1238</sup>. Nel quartiere genovese di San Martino d'Albaro (poi S. Martino) esisteva nell'Altomedioevo un monastero di S. Nicola *de Hirchis*<sup>1239</sup> e nelle dipendenze di S. Siro di Genova, a Capriata d'Orba (AL), lungo la viabilità medievale verso le valli alpine, alla fine dell'XI secolo è un monastero di S. Nicola<sup>1240</sup>. Una tradizione locale tramandata dalla letteratura erudita del Seicento, vuole che nel 1177 un vescovo alemanno di nome Gulto, giunto da Bari con la reliquia del braccio di san Nicola, sarebbe stato costretto per la volontà del santo a fermarsi a Rimini e qui lasciare il prezioso bottino. La reliquia venne custodita nell'oratorio di S. Lorenzo – costruito in quello che al tempo della Pentapoli era stata residenza del duca – poi denominato S. Nicolò al Porto e affidato nel pieno Trecento ai Celestini<sup>1241</sup>.

In Piemonte e nelle direttrici viarie attraverso l'arco alpino sono più fitte le testimonianze del culto del santo. Di fondazione molto antica, e forse precedente alle invasioni saracene, era il monastero di S. Nicolao a Perosa Argentina (TO), sulla strada tra Pinerolo e il valico di Bardonecchia, ricordato però per la prima volta solo da un documento del 1202 tra le dipendenze di S. Maria di Pinerolo<sup>1242</sup>. Nella diocesi di Novara, a Borgomanero, un monastero di S. Nicola poi alla Barazzola, è già documentato nel 962<sup>1243</sup>. Alla metà dell'XI secolo san Bernardo di Mentone

---

<sup>1237</sup> M. Dadà, *Archeologia dei monasteri in Lunigiana. Documenti e cultura materiale dalle origini al XII secolo*, Pisa 2012, p. 40.

<sup>1238</sup> G. Pistarino, *Le pievi della diocesi di Luni*, 1, Bordighera 1961, p. 141; Dadà, *Archeologia dei monasteri*, p. 175.

<sup>1239</sup> P. Barozzi, *Città e conventi: il caso di Genova*, in *Monastero e Castello nella costruzione del Paesaggio*, atti del I seminario di geografia storica (Cassino, 27-29 ottobre 1994), a cura di G. Arena, A. Riggio, P. Visocchi, Perugia 2000, pp. 212-222, in particolare p. 214; V. Polonio, *Suburbio genovese e monasteri: la Val Bisogno tra X e XIII secolo*, ivi, pp. 223-238.

<sup>1240</sup> Nada Patrone, II. *I centri monastici*, p. 663.

<sup>1241</sup> G.L. Masetti Zannini, *La reliquia di san Nicola di Myra e l'origine del suo culto a Rimini*, in *San Nicola e la reliquia di Rimini. Storia, arte e spiritualità*, a cura di A. Donati, N. Valentini, Villa Verrucchio (RN) 2006, pp. 42-62. Dalla ricostruzione di Masetti Zannini sembrerebbe che la dedizione al santo non sia anteriore al XIV secolo, ivi, p. 48. Sulle vicende medievali dell'edificio: Id., *Le opere pittoriche della chiesa di San Nicolò al Porto di Rimini*, ivi, pp. 97-118, in particolare pp. 97-98. L'affermazione del culto del santo in città già nei secoli centrali del Medioevo è però testimoniata dalla presenza di un nutrito corpus di fonti sul santo tramandato dal *Passionario C* (Rimini, Biblioteca del Seminario Diocesano) attribuito al principio del XII secolo: vi si trovano una vita di san Nicola (BHL 6106, 6107) due gruppi di miracoli suddivisi in vita e post-mortem (BHL 6151-6153, 6162-6165) ed un *carmen*: Si veda: A. Tontini, *Inno di San Nicola nel Passionario della Cattedrale di Rimini*, in *San Nicola e la reliquia di Rimini*, pp. 181-191; G. Cioffari, *San Nicola nel Passionario di Rimini*, ivi, pp. 193-204, G. Vaccarini, *L'antico santorale riminese. Studio e analisi eucologica di alcuni testi liturgici dell'XI-XVII secolo*, Padova 2016, pp. 155-156.

<sup>1242</sup> *Cartario di Pinerolo fino al 1300*, a cura di F. Gabotto, Pinerolo 1909 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 2), p. 86, doc. 66; Nada Patrone, II. *I centri monastici*, p. 725.

<sup>1243</sup> P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese. Parte prima. I monumenti*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 29 (1935), pp. 301-254, in particolare p. 317; Nada Patrone, I. *Lineamenti e problemi*, p. 655.

(1020-1081) dedica due chiese al santo sui picchi oggi a lui intitolati del Piccolo e del Gran San Bernardo in Valle d'Aosta<sup>1244</sup>. Nella diocesi di Ivrea, nel 1113, dipendeva dall'abbazia agostiniana di S. Egidio di Verrès il monastero di S. Nicola di La Thuile<sup>1245</sup> e nel 1150 è un monastero di S. Nicola a Virolente<sup>1246</sup>. Nel 1192 tra le dipendenze dell'abbazia benedettina di S. Giustina di Sezzè è menzionato anche un priorato di S. Nicolao presso Cannova (località oggi non più esistente, forse nelle vicinanze di Chieri)<sup>1247</sup>. Infine le già menzionate fondazioni fruttuariensi: nel 1094 il monastero di S. Nicola di Padregnano (MI); nel Canton Ticino nel 1104 la chiesa di S. Nicolao di Contone e, alla metà del secolo, quella di S. Nicolao di Giornico, oggi in territorio svizzero; nel 1203 tra i possedimenti dell'abbazia è anche un monastero dedicato a S. Nicola ad Alba<sup>1248</sup>. Di osservanza cluniacense era invece il monastero di SS. Nicolao e Sigismondo di Figina a Villa Vergano (LC) fondato nel 1107<sup>1249</sup>.

---

<sup>1244</sup> Nada Patrone, *Il. I centri monastici*, in particolare p. 695; N.M. Cuniberti, *I monasteri del Piemonte. Notizie storiche di circa 1300 monasteri*, Chieri 1970, pp. 608-609; C. Bonardi, *Il patrimonio architettonico alpino tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna*, in *Il popolamento alpino in Piemonte: le radici medievali dell'insediamento moderno*, a cura di F. Panero, Torino 2006, pp. 55-104, in particolare pp. 85-86; Segre Montel, *Il ciclo romanico*, p. 57, n. 76. Cfr. anche: J.-B. Villiger, s.v. *Bernardo, arcidiacono di Aosta*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 2, Roma 1962, coll. 1325-1332.

<sup>1245</sup> Nada Patrone, *Il. I centri monastici*, p. 700.

<sup>1246</sup> *Ivi*, p. 781.

<sup>1247</sup> Nada Patrone, *Il. I centri monastici*, pp. 662, 752.

<sup>1248</sup> *Ivi*, pp. 636, 697; Nelle dipendenze del vescovo di Asti nel 1207 è un secondo monastero un monastero di S. Nicola a Canale d'Alba: *Le carte dell'Archivio capitolare di Asti*, a cura di F. Gabotto, N. Gabiani, Pinerolo 1907 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 37), p. 191, doc. 219; Nada Patrone, *Il. I centri monastici*, p. 661.

<sup>1249</sup> Palestra, *Fondazioni cluniacensi*, pp. 268, 269, 285-286, 291-293; Cfr. V.2.3.





Fig. V.6.1.1. Scalea, Chiesa cd. "dello Spedale", semicilindro absidale.

### V.6.1.1. Il caso di Venezia

Tra le grandi assenze nel catalogo dei monumenti italiani spicca senza dubbio il caso di Venezia: né nella città e neppure nei territori limitrofi o ad essa soggetti si è conservata traccia di immagini narrative dedicate a san Nicola prima della metà del Trecento. Questa evidenza negativa sorprende anche solo considerando la lunga storia di scambi e di prestiti culturali tra Venezia e Bisanzio<sup>1250</sup>, tale da motivare di per sé la possibile presenza di cicli narrativi nicolaiani, ma risulta tanto più curiosa considerando le precoci attestazioni del culto di san Nicola in Veneto e le eccezionali testimonianze del suo radicamento e del suo significato identitario nella città lagunare. Il monastero benedettino veneziano dedicato a san Nicola, S. Nicolò al Lido, venne fondato nel 1053 dal doge Domenico Contarini (1041-1071), da suo fratello e dal vescovo di Grado<sup>1251</sup>. La chiesa abbaziale costruita alla metà dell'XI secolo, di cui non rimangono che le tracce archeologiche della navata destra dopo la ricostruzione nel primo Seicento<sup>1252</sup>, aveva accolto le spoglie del fondatore e sarebbe stata sfondo di alcuni importanti riti civici, ospitando già negli anni successivi l'elezione dogale di Domenico Selvo (1071-1084). Come già anticipato, S. Nicolò al Lido divenne lo scrigno delle "seconde" reliquie di san Nicola a seguito degli eventi già richiamati

---

<sup>1250</sup> In proposito si vedano decennali studi di Agostino Pertusi sul tema riediti in: A. Pertusi, *Studi veneto-bizantini*, a cura di G.B. Parente, Firenze 1990. Un utile supporto bibliografico di orientamento sul vasto tema in: G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna 2020, pp. 201-207; cfr. anche: G. Vespignani, *La cronachistica veneziana: fonte per lo studio delle relazioni tra Bisanzio e Venezia*, Spoleto 2018, (Quaderni della Rivista di bizantinistica, 19). Sui rapporti artistici tra Venezia e l'Oriente si veda almeno: *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno- 30 settembre 1974), a cura di I. Furlan, Venezia 1974; *Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V - XIV secolo)*, a cura di V. Rizzardi, Venezia 2005 (Studi di arte veneta, 12); Demus, *L'arte bizantina e l'Occidente*, cap.V; sulla circolazione di manufatti artistici gli studi di Livia Bevilacqua tra cui: L. Bevilacqua, *Tra Oriente e Occidente: note sulla circolazione artistica nei "quartieri" veneziani del Levante attraverso i documenti*, in «Hortus artium medievalium», 22 (2016), pp. 83-91.

<sup>1251</sup> Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis*, V, col. 1216 (con indicazione dell'anno di fondazione al 1043). Il documento di fondazione è stato ritenuto in passato di dubbia autenticità: F. Forlati, *Da Rialto a S. Ilario*, in *Storia di Venezia*, II: *Dalle origini del Ducato alla IV crociata*, Venezia 1958, pp. 623-672, in particolare pp. 646-648; cfr. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica*, p. 50, n. 121. Si veda inoltre: L. Fabbiani, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido: 1053-1628*, Venezia 1989, p. 53; cfr. Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, pp. 219-220.

<sup>1252</sup> Per le evidenze archeologiche del portico e del pavimento si veda: Fabbiani, *La fondazione monastica*, pp. 67-68; Nel corso degli scavi del 1982 sono stati rintracciati frammenti della decorazione musiva di epoca romana: I. Andreescu Treadgold, *Some Considerations on the Eleventh-Century Byzantine Wall Mosaics of Hosios Loukas and San Nicolò di Lido*, in «Musiva & Sectilia», 5 (2008), pp. 115-167, in particolare pp. 150-152. Dall'appassionante spoglio condotto da Simone Piazza della letteratura erudita che descrive la chiesa del monastero non sono emerse menzioni dell'inclusione di immagini del santo (tantopiù di immagini narrative) nel corso del Medioevo: S. Piazza, *Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo). Luci sull'ingente patrimonio perduto*, in «Convivium», 7 (2020), 1, pp. 54-79, in particolare pp. 62-66, cui si rimanda anche per l'aggiornata letteratura di riferimento sulle vicende storiche e architettoniche del monumento.

nella *Historia de Traslatione*<sup>1253</sup>. Il possesso effettivo delle reliquie da parte di Venezia venne ripetutamente messo in dubbio nei secoli successivi.

Nella basilica di S. Marco il santo era già stato rappresentato in una delle formelle della porta bronzea ageminata importata da Costantinopoli tra 1082 e 1092 oggi all'ingresso meridionale di san Clemente (fig. V.6.1.2)<sup>1254</sup>. Il santo appare inserito nella decorazione del semicilindro dell'abside<sup>1255</sup>. Qui san Nicola è rappresentato insieme ai santi Pietro, Marco ed Ermagora e le quattro figure, poste negli spazi tra le finestre, sono accompagnate dall'iscrizione che recita: "QUATTUOR HOS JURE FUIT HIC P(RO)PONERE CUR(E) CORPORIBUS QUORUM PRECELLIT HONOR VENETOR(UM). HIS VIGET HIS CRESCIT TERRAQ(UE) MARIQ(UE) NITESCIT INTEGER ET TOTUS SIT AB HIS NU(M)Q(UAN)Q(UE) RELICTUS"<sup>1256</sup>. Demus riconduceva questa campagna decorativa al principio del XII secolo, datandola cioè negli anni immediatamente successivi all'incendio del 1106<sup>1257</sup>. In questa ottica la decorazione musiva di S. Marco, per quanto concerne la presenza di san Nicola, farebbe riferimento agli eventi contemporanei narrati nell'*Historia* dell'anonimo di S. Niccolò al Lido. Le indagini sul tessuto musivo hanno fatto emergere una superficie unitaria e hanno permesso di riconoscere l'unitarietà della decorazione dell'abside e di datarla alla fine dell'XI secolo<sup>1258</sup>. San Nicola quindi doveva apparire all'interno del programma iconografico già prima dell'arrivo delle sue reliquie in città.

I quattro santi patroni cittadini non sono disposti simmetricamente: mentre Pietro ed Ermagora si rivolgono entrambi, rappresentati di tre quarti, verso san Marco, san Nicola nell'estremità sinistra del semicilindro, appare frontale, si potrebbe dire al pari di Marco, affianca la scena senza

---

<sup>1253</sup> *Supra*: I.1.6.

<sup>1254</sup> Si veda: G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971, pp. 97-101; A. Paribeni, *Le porte ageminate della basilica di S. Marco a Venezia tra storia e committenza*, in *Le porte del Paradiso arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo (XI - XII secolo)*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 6-7 dicembre 2006), a cura di A. Iacobini, Roma 2009 (Milion, 7), pp. 301-309; Id., *La porta santa di San Clemente*, in *Arte, storia, restauri nella basilica di San Marco*, Venezia 2017 (Quaderni della Procuratoria di San Marco, 11, anno 2016-2017), pp. 44-53. Cfr. anche L. Bevilacqua, *Le porte ageminate bizantine della basilica*, in *San Marco. La basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, a cura di E. Vio, Venezia 2019, pp. 105-115.

<sup>1255</sup> O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984, 1, p. 63.

<sup>1256</sup> T.E.A. Dale, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300*, in «Dumbarton Oaks Papers», 48 (1994), pp. 53-106, in particolare p. 63.

<sup>1257</sup> Demus, *The Mosaics of San Marco*, p. 20, p. 63; Dale, *Inventing a Sacred Past*, pp. 57-58; cfr. anche Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, pp. 197-198.

<sup>1258</sup> I. Andreescu Treadgold, *I primi mosaicisti a S. Marco*, in *Storia dell'arte marciana: mosaici*, atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 87-104, in particolare pp. 91-94; Iacobini, *Il mosaico in Italia*, pp. 482-483; Si vedano anche gli aggiornamenti sul tema in: I. Andreescu Treadgold, *The Mosaics of the Venetian Lagoon: Thirty-five years of Research at Torcello*, in «Arte Medievale», IVs., 3 (2013), pp. 193-206.

coinvolgimento e rivolge lo sguardo di fronte a sé<sup>1259</sup>. Antonio Iacobini dato una lettura all'originale configurazione iconografica, individuando nella centralità data ai santi Pietro e Marco, la centralità di questi e un manifesto delle origini apostoliche della città nell'ambito delle contemporanee dispute sul primato della chiesa di Aquileia<sup>1260</sup>.

Alle osservazioni dello studioso però mi sembra di poter aggiungere un interrogativo riguardante proprio la figura di san Nicola e il suo ruolo di spettatore. Viene infatti da chiedersi in quale punto dello spazio si incontri lo sguardo del santo, considerando che dal centro della navata la sua figura appare come scorciata e quasi defilata (fig. V.6.1.3). Osservandone la posizione sembra logico affermare che il suo punto di osservazione privilegiato sia da sud, ovvero lungo la traiettoria che segna l'ingresso del doge dal Palazzo Ducale. Si tratta chiaramente di un'ipotesi di lavoro, ma appare interessante osservare quanto suggerito da Beat Brenk in merito allo spazio riservato al doge all'interno della basilica. Lo studioso ritiene plausibile collocare il trono dogale presso il pilastro destro del bema, in virtù della posizione rispetto all'ingresso sud e alla cappella di S. Clemente, delle condizioni di visibilità dell'altare, della riservatezza e soprattutto della collocazione sulla parete di fronte del pannello del Pantokrator (fig. V.6.1.4.a.)<sup>1261</sup>. Rispetto alla situazione originaria, le condizioni di visibilità della decorazione del semicilindro dell'abside appaiono oggi mutate anche in virtù dell'inserimento dell'iconostasi con le sculture di Pierpaolo e Jacobello delle Masegne (1392-1394); nondimeno sembra che il santo potesse rivolgersi proprio nella direzione del trono, così come posizionato da Brenk. Se l'ipotesi dell'incontro di sguardi tra il doge e san Nicola fosse confermata, nella decorazione del semicilindro si costituirebbe una interessante polarità: san Pietro e san Marco, più centrali, si offrono allo sguardo di tutti i veneziani, mentre la vista di san Nicola era riservata al pubblico più esclusivo della Repubblica: il doge le ausa corte. Questo aspetto richiama quanto già sottolineato dalla critica circa il carattere aristocratico e statale riconosciuto al culto di san Nicola a Venezia, che si rispecchia del resto nell'esistenza di due cappelle dedicate al santo all'interno del Palazzo Ducale. La prima cappella palatina venne fatta edificare al principio del XIII secolo dal doge Pietro Ziani (1205-1229) e fu distrutta nel 1525<sup>1262</sup>; una seconda venne costruita nei pressi del Cortile dei Senatori in epoca

---

<sup>1259</sup> Cfr. Demus, *The Mosaics of San Marco*, pp. 32-33.

<sup>1260</sup> Iacobini, *Il mosaico in Italia*, pp. 482-483.

<sup>1261</sup> B. Brenk, *Arte del potere e la retorica dell'alterità: la cattedrale di Cefalù e San Marco a Venezia*, in *Art and form in Norman Sicily*, proceedings of the international conference (Rome, 6-7 dicembre 2002), edited by D. Knipp, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 35 (2003), pp. 81-100, in particolare pp. 96-100.

<sup>1262</sup> F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, 4, Venezia 1861, p. 126 (dove si menziona la primitiva decorazione della cappella "esprimenti la presa di Costantinopoli"; in proposito anche: Vespignani, *La cronachistica veneziana*, p. 56); G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di*

incerta e, forse, solo in corrispondenza della decadenza della prima, sopravvivendo fino al diciannovesimo secolo<sup>1263</sup>.

Ma torniamo alla constatazione iniziale: cioè che solo alla metà del Trecento la vita di san Nicola conosce attestazioni nella pittura veneziana<sup>1264</sup>. Nelle collezioni della Galleria degli Uffizi di Firenze si conserva una coppia di tavolette attribuite, in occasione della loro apparizione sul mercato americano nel Novecento e del loro ingresso nella collezione Contini Bonaccorsi, a Lorenzo Veneziano, ma poi ricondotte alla mano di maestro Paolo<sup>1265</sup>. I due celebri pannelli ospitano rispettivamente la Nascita di san Nicola e il Miracolo della dote alle tre fanciulle (figg. V.6.1.2.5-6). Quasi identiche per formato (la prima misura cm 74,5x54,5, la seconda cm 73x55) esse sono caratterizzate oggi da una carpenteria che la inquadra, composta di un arco trilobo su colonnine tortili (figg. V.6.1.1.5b-6b)<sup>1266</sup>. Nel miracolo della dote l'iscrizione latina che accompagna il nome del santo appare già mutila sul lato sinistro nella fotografia più antica, segno, forse, di una antica manomissione. Nell'episodio della Nascita del santo la scena è occupata dal grande letto della puerpera, che occupa tridimensionalmente lo spazio in profondità; sullo sfondo due figure si apprestano alla donna portando un insolito dono di un piccolo volatile<sup>1267</sup>, mentre in primo piano le due balie assistono al miracolo del neonato che sta in piedi da solo nella vasca, identificato dall'iscrizione latina che corre sulla sponda del letto. Nell'episodio della dote alle tre

---

*Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797, che variamente lo riguardano*, I, Venezia 1869; pp. 347, 363.

<sup>1263</sup> In vista di ulteriori approfondimenti mi sembra che la ricostruzione logica suggerita da Sarah Burnett possa essere accolta: Burnett, *The cult of Saint Nicholas*, p. 212-213.

<sup>1264</sup> Si menziona qui anche il ciclo realizzato da Vitale da Bologna nel duomo di Udine (1349): Kafthal, 3: *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, cc. 764-773; P. Casadio, *Vitale da Bologna a Udine*, in *Itinerari di Vitale da Bologna affreschi a Udine e a Pomposa*, catalogo della mostra (Bologna, S. Giorgio in Poggiale, 29 settembre-11 novembre 1991), saggi di C. Gnudi, P. Casadio, Bologna 1991, pp. 49-88; S. Skerl Del Conte, *Vicende degli affreschi di Vitale da Bologna nella Cappella di S. Nicolò Duomo di Udine*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli-Venezia Giulia (1986 - 1987)*, a cura di M. Bonelli, Trieste 1997 (Relazioni della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli Venezia Giulia, 8), pp. 59-64.

<sup>1265</sup> *Achillito Chiesa Collection Sale*, Catalogue (American Art Galleries, 27 november 1925), New York 1925, n. 52-53. L'attribuzione proposta per prima da Evelyn Sanberg Vavalà ha trovato concorde la critica successiva: E. Sanberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, in «The Burlington Magazine», 57 (1930), pp. 160-183, in particolare p. 177; cfr. A. Cassiano, *Elemosina di san Nicola*, in *Il Trecento Adriatico Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002), a cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, p. 156, nr. 27; C. Guarnieri, *Paolo Veneziano*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 329-330, nr. VI.8, in particolare p. 330.

<sup>1266</sup> Ritenuti originali da Michelangelo Murano (M. Murano, *Paolo Veneziano*, Milano 1969, pp. 116-117) la carpenteria mostra segni di rimaneggiamento qualora si confrontino le fotografie realizzate in occasione della vendita e quelle moderne.

<sup>1267</sup> Che si tratti di un'usanza veneziana dell'epoca? Non mi sembra che un simile elemento possa derivare dal contenuto delle fonti agiografiche nicolaiane, qualche chiarificazione potrebbe emergere dal confronto con le contemporanee rappresentazioni di soggetto cristologico.

fanciulle la scena è divisa verticalmente dal muro della casa dell'uomo caduto in rovina. All'esterno, sulla sinistra, il santo anziano e già abbigliato con gli attributi della dignità episcopale, come nell'iconografia bizantina del miracolo<sup>1268</sup> e si sporge per gettare attraverso la piccola finestra la dote per le ragazze, che è costituita qui da tre gettoni dorati. Sulla destra, l'interno domestico è piuttosto inconsueto: le tre ragazze sono sveglie e vigili al centro della stanza e mostrano un atteggiamento pudico, mentre le vesti di colore blu e verde e il sottile diadema che adorna la loro fronte ne denuncia le nobili origini; il padre, seduto sulla destra, è coperto da una veste rossa e sulla testa porta un fastoso copricapo a falde ricadenti; ha in mano un guantino bianco e si rivolge verso la parete al di là della quale si trova il san Nicola.

Le due tavolette dovevano inserirsi in una composizione più ampia in forma di polittico con il santo affiancato dalle storie della sua vita, similmente alla santa Lucia dell'isola di Veglia (Krk), realizzata da Paolo Veneziano intorno al 1350<sup>1269</sup>, oppure in una composizione simile a quella della copertura della Pala d'Oro, la celebre Pala Feriale, con un solo registro di episodi agiografici<sup>1270</sup>. Oltre all'impostazione monumentale, con la Pala Feriale forse l'opera di soggetto nicolaiano perduta (documentata solo da queste due scene) doveva forse condividere anche una altrettanta prestigiosa destinazione.

Rodolfo Pallucchini ha proposto di identificare l'originario polittico con l'ancona realizzata da Paolo Veneziano per la cappella dedicata al santo all'interno del Palazzo Ducale, testimoniata da una nota di pagamento al pittore di 20 ducati d'oro datata al 20 giugno del 1347<sup>1271</sup>: "Dedimus ducatos XX auros magistro Paolo pentore Sancti Lucae, pro pentura unius anchone facte in ecclesia Sancti Nicolai de Palacio"<sup>1272</sup>. La cappella venne distrutta nel 1483 da un incendio, dal quale le due tavole si sarebbero fortunatamente salvate. La data del 1347 concorda, secondo il parere di Pallucchini, con l'impronta stilistica dei pannelli, che denunciano già i segni della maturità del pittore. A fronte della distruzione della cappella e dell'unica traccia sicura dell'opera

---

<sup>1268</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 87-90.

<sup>1269</sup> Guarnieri, *Paolo Veneziano*, p. 330. Meno convincente appare, per il diverso formato, in questo caso spiccatamente orizzontale, quello con il dossale con San Leoziano Bembo oggi nella parrocchiale di S. Biagio di Dignano d'Istria ma proveniente dalla chiesa di San Lorenzo di Venezia. Sul polittico di santa Lucia si veda, con bibliografia: E. Cozzi, *Paolo Veneziano e bottega: il polittico di Santa Lucia e gli antependia per l'isola di Veglia*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste» 35 (2017), pp. 235-293. Sulla tipologia anche: C. Schmidt Arcangeli, *L'eredità di Costantinopoli. Appunti per una tipologia delle ancone veneziane nella prima metà del Trecento*, in *il Trecento adriatico*, pp. 97-103, in particolare p. 100.

<sup>1270</sup> Si noti però che anche nel caso della Pala Feriale le dimensioni non sono sovrapponibili. L'altezza totale della pala è infatti di 119 centimetri per 322, i sette pannelli con le scene di san Marco sono più ridotti nelle dimensioni (60 per 46 centimetri circa).

<sup>1271</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 39-40.

<sup>1272</sup> Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia*, p. 33, nr. 92.

costituita fino ad ora dalla nota di pagamento, la proposta, che ha incontrato significativo favore nella critica, rimane una possibilità non sottovalutabile per la portata e il prestigio della posizione del santo e delle storie della sua vita all'interno di un luogo emblematico dell'autorappresentazione della massima autorità veneziana<sup>1273</sup>. Quanto rimane dell'opera di maestro Paolo ci permette solo di postulare l'eventualità che l'artista avesse avuto a disposizione un modello di riferimento veneziano, piuttosto che bizantino, per la selezione delle scene e per la loro iconografia.

Nell'orbita culturale veneziana si colloca anche il ciclo di affreschi frammentario conservato nella chiesa di San Niccolò a Raccotole (Rakatule), nell'odierna Croazia, su cui ci soffermiamo brevemente (fig. V.6.1.7)<sup>1274</sup>. Si tratta di un documento più tardo rispetto ai monumenti da noi considerati all'interno del catalogo e, in un certo senso, un caso defilato. Esso tuttavia costituisce insieme una fonte importante per il caso di Venezia e l'unica attestazione iconografica certa della vita di san Nicola sulla costa orientale dell'Adriatico, dove, come già anticipato, in virtù di molteplici fattori politico-culturali, compresi i rapporti di quest'area geografica con la Puglia e con la stessa Venezia, si presumeva di poter rintracciare ulteriori testimonianze figurative della vita del santo.

Il territorio in cui è situato il piccolo centro di Raccotole nell'entroterra istriano, a circa trenta chilometri da Parenzo, sulla strada tra Montona e Caroiaba<sup>1275</sup>, era soggetto al dominio politico della Repubblica di Venezia già dal 1278. La chiesa di S. Niccolò, edificata al più tardi nel XIV secolo (datazione ricavata dalla critica dall'evidenza fornita dalla decorazione pittorica) è a una navata unica terminante in un'abside semicircolare contenuta in spessore di muro ed è realizzata in blocchi di pietra squadrata disposti in filari orizzontali; la sezione anteriore venne aggiunta in un momento successivo<sup>1276</sup>. Branko Fučić ha proposto che la sua costruzione e la sua decorazione siano da attribuire alla famiglia di origine veneziana dei Barbo del ramo di

---

<sup>1273</sup> Sfortunatamente nessuna nuova fonte sulla decorazione della cappella è emersa dal menzionato studio: Piazza, *Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia*, pp. 55-79.

<sup>1274</sup> E. Cozzi, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, atti del convegno (Trieste, 22-23 novembre 2007), a cura di P. Cammarosano, Roma 2009, pp. 29-60, in particolare p. 37; Ead, *Affreschi medievali in Istria*, Crocetta di Montego (TV) 2016 (Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia. Nuova serie), pp. 189-220.

<sup>1275</sup> D. Alberti, *Istria storia, arte, cultura*, Trieste 1998, p. 1180.

<sup>1276</sup> Si notino le proporzioni della pianta rispetto a quelle più raccorciate che caratterizzano la tipologia di edifici ad abside unica inscritta. Il monumento può considerarsi in continuità con la tradizione del romanico istriano e anzi un suo attardamento: B. Marušić, *Monumenti istriani dell'architettura sacrale alto medievale con le absidi inscritte*, in «Bollettino Archeologico dell'Accademia slovena delle scienze e delle arti», 23 (1972), pp. 266-288, in particolare p. 268; D. Demonja, *Contributo alla tipologia di chiese romaniche in Istria: chiese uninavate con abside inscritta*, in «Atti e memorie del Centro di Ricerche Storiche di Rovigo», 28 (1988), pp. 77-148, in particolare p. 88 (con bibliografia); Cozzi, *Affreschi medievali*, p. 189.

Montona<sup>1277</sup>. Gli affreschi, che dovevano un tempo ricoprire l'intera superficie interna della chiesa originaria, si conservano frammentari nel semicilindro dell'abside e in una sezione delle pareti laterali (Fig. V.6.1.2.7). Nel semicilindro, sopra ad un velario a fondo giallo arancio, si trova una teoria di santi disposta in due gruppi ai lati della monofora, inquadrata all'interno da una partitura decorativa che imita il marmo. I santi non sono frontali, ma colti in movimento verso le estremità; le due figure centrali, che sembrano quindi chiudere le due file sono le uniche conservate: a sinistra è san Nicola con pallio rosso e mitra bianca e a destra un apostolo, forse san Pietro. Dei due santi che li seguivano non rimangono che i profili delle rispettive capigliature<sup>1278</sup>.

Le scene narrative superstiti sono accoppiate, a due a due, nelle pareti laterali, su un unico registro, inquadrato in basso da un alto velario e in alto da una fascia decorativa con un girale su fondo rosso. Il bordo delle due scene più vicine all'ingresso mostra chiaramente che il ciclo non doveva proseguire oltre e si arresta quindi poco prima del punto in cui arriva la muratura più antica (fig. V.6.1.2.8)<sup>1279</sup>. La narrazione ha inizio, sul lato destro della finestra che si apre sulla parete destra con la Nascita di san Nicola (fig. V.6.1.2.9). Curiosamente nulla di miracoloso sta avvenendo: la puerpera è visitata dal marito e da due ancelle che portano un vassoio di vivande, mentre il neonato è stretto in fasce in primo piano; la mano della madre è teneramente appoggiata alla culla<sup>1280</sup>. L'episodio seguente, piuttosto compromesso, mostra uno sfondo cittadino e si vede chiaramente un'immagine femminile malferma poggiarsi su un lungo bastone, mentre sulla destra è la figura più bassa di statura (oggi poco più che un'ombra) del santo: si tratta – a mio avviso – di una guarigione operata dal santo ancora bambino già narrata nella *Vita* di Nicola Sionita<sup>1281</sup>.

Sulla parete opposta, a sinistra, è san Nicola che dona la dote alle tre fanciulle, seguito dalla scena di san Nicola che abbatte l'albero infestato di Plakoma (fig. V.6.1.2.10)<sup>1282</sup>. Il miracolo della dote presenta alcune analogie con la scena dipinta da Paolo Veneziano: il santo anziano e già abbigliato da vescovo è sulla sinistra, all'esterno, e si sporge verso l'alto a raggiungere la piccola

---

<sup>1277</sup> B. Fučić, *Istarske freske* (affreschi istriani), Zagreb 1963, p. 8; cfr. anche Demonja, *Contributo alla tipologia*, p. 88; Cozzi, *Affreschi medievali*, p. 189. Sulla famiglia si veda: G. Radossa, *Notizie storico-araldiche di Montona in Istria*, in «Atti del Centro di Notizie Storiche di Rovigno», 35 (2005), pp. 143-287, in particolare pp. 164-165.

<sup>1278</sup> Nella parte più alta della conca Enrica Cozzi ha ipotizzato potesse essere una Maestà, nonostante scarso sia lo spazio complessivo disponibile: Cozzi, *Affreschi medievali*, pp. 189-191.

<sup>1279</sup> Il bordo prosegue infatti a comprendere la fascia decorativa in alto e se ne distinguono chiaramente le guide costituite da una serie di fori punzonati nell'intonaco fresco.

<sup>1280</sup> Non mi sembra possibile condividere la lettura di Enrica Cozzi circa la rappresentazione del rifiuto del latte materno: Cozzi, *Affreschi medievali*, p. 195.

<sup>1281</sup> Sulla decifrazione di questo episodio cfr. anche: IV.2.5. Cozzi ritiene sia rappresentato un episodio di carità del santo: Cozzi, *Affreschi medievali*, p. 196.

<sup>1282</sup> Già: Cozzi, *Affreschi medievali*, pp. 196-197.



finestra alla sommità del muro; le tre fanciulle sono sveglie al centro della stanza. A differenza però della tavoletta degli Uffizi, il padre è qui rivolto verso le fanciulle, in piedi e appoggiato al muro, mentre san Nicola sta gettando il tradizionale sacchetto di monete. L'episodio di san Nicola che abbatte l'albero di Plakoma aderisce all'iconografia bizantina del miracolo: il santo, con ascia in mano, si scaglia contro l'albero infestato dai demonietti, tre creature svolazzanti di colore rosso, con la popolazione intenta ad assistere all'evento<sup>1283</sup>. Considerando che le scene sono solo quattro e hanno inizio a metà della parete destra mi sembra plausibile immaginare che il ciclo dovesse proseguire verso l'abside con un eguale numero di scene, per un totale di otto, continuando sulla parete sinistra e concludendosi prima della finestra, in senso orario. Più difficile dire se anche l'arco absidale ospitasse altri episodi narrativi. Il ciclo pittorico è stato datato su base stilistica tra 1360 e 1370 e messo in relazione alla produzione pittorica veneziana e veneta della metà del secolo, forse opera di maestri itineranti di origine lagunare<sup>1284</sup>. Le scelte iconografiche di Roccatole sembrano derivare da una tradizione bizantina con incursioni occidentali e il confronto più stringente è proprio quello con gli episodi delle due tavole di Paolo Veneziano<sup>1285</sup>, forse proprio in virtù del fatto che gli artisti di Roccatole potevano conoscere l'opera del maestro o piuttosto per un comune modello di riferimento della vita del santo "normativo" nella Venezia del Trecento.

---

<sup>1283</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 91-94.

<sup>1284</sup> Cozzi, *Affreschi medievali*, pp. 202-203.

<sup>1285</sup> I confronti richiamati da Enrica Cozzi sulle decorazioni di Udine, Bolzano e del San Zeno di Verona non sembrano avere somiglianze stringenti sotto il profilo iconografico: cfr. Cozzi, *Affreschi medievali*, pp. 198-202.



Fig. V.6.1.2. Venezia, S. Marco, Porta di S. Clemente, formella con san Nicola.



Fig. V.6.1.3. Venezia, S. Marco, semicilindro absidale, san Nicola, san Pietro, san Marco e sant'Ermagora.

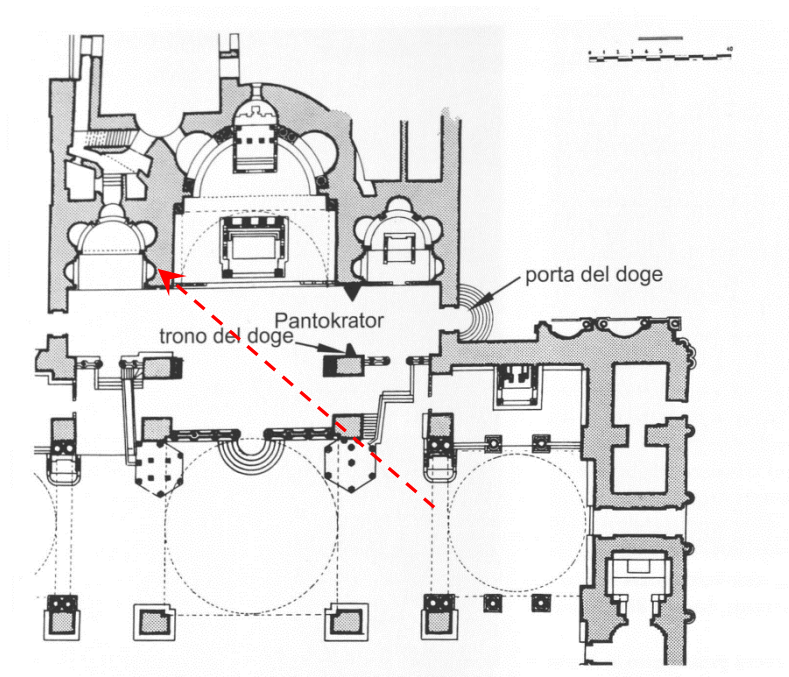


Fig. V.6.1.4.a. Posizione del trono del doge nella basilica di S. Marco a Venezia nell'ipotesi ricostruttiva di Beat Brenk (Brenk 2005).

Fig.V.6.1.4.b. Ipotetica traiettoria dello sguardo dal trono del doge.



Fig. V.6.1.5a. Firenze, Galleria degli Uffizi, Paolo Veneziano, Nascita di san Nicola; b. Foto storica (Achillito Chiesa Sale Catalogue, 1925).

Fig. V.6.1.6.a. Firenze, Galleria degli Uffizi Paolo Veneziano, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle; b. Foto storica (Achillito Chiesa Sale Catalogue, 1925).





Fig. V.6.1.7. Roccatole (Rakatul), San Niccolò, esterno.

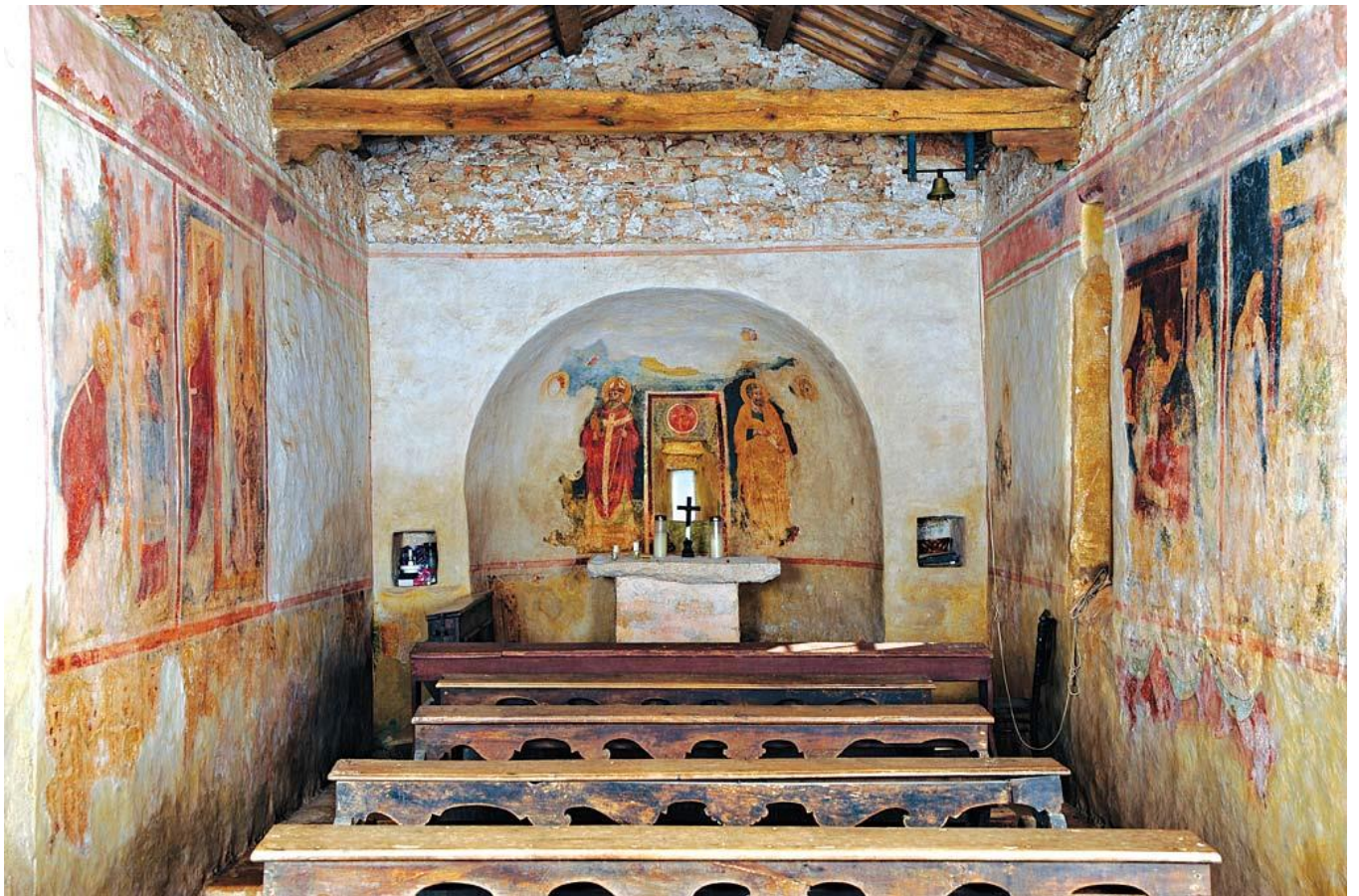


Fig. V.6.1.8. Roccatole (Rakatul), San Niccolò interno.

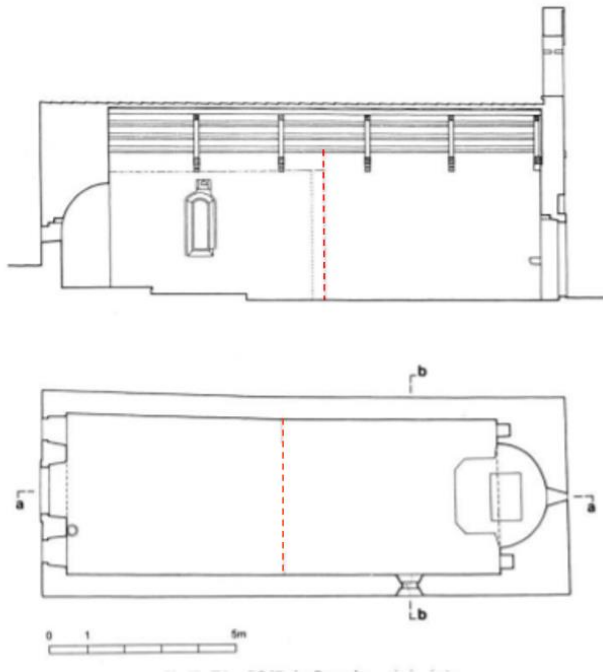


Fig. V. 7.1.9. Sezione e pianta della chiesa di S. Nicolò a Roccatole (Demonja 1998); il tratteggio indica l'estensione originaria della chiesa.



Fig.V.1.7.1.10. Roccatole (Rakatul), S. Niccolò, interno, parete destra, Nascita di san Nicola, san Nicola guarisce una donna.



Fig. V.1.7.1.11. Roccatole (Rakatul), S. Niccolò, interno, parete sinistra, san Nicola abbatte l'albero di Plakoma, san Nicola dona la dote alle tre fanciulle.

## V.6.2. Cronologia e distribuzione geografica dei monumenti sul territorio

Il primo dato generale di un certo interesse riguardo alla diffusione dei cicli dedicati alla vita di Nicola in Italia è che quattro di essi (Muro Leccese, Airola, Novalesa, Verzuolo) sono databili con discreto margine di sicurezza tra la seconda metà e la fine dell'XI secolo, a fronte di un unico caso noto nel mondo bizantino, anche se eccezionale, l'anta laterale di trittico del Sinai più volte richiamata<sup>1286</sup>. Sulla base dell'inquadramento stilistico proposto per Airola (Benevento) da Simone Piazza, la scena narrativa oggi isolata della chiesa inferiore del monastero di S. Gabriele si dovrebbe collocare poco oltre la metà dell'XI secolo (V.2.2)<sup>1287</sup>. Più discussa è la collocazione cronologica del frammentario ciclo nicolaiano di Muro Leccese in Terra d'Otranto, per il quale, pur mettendo in parentesi la tesi "macedone"<sup>1288</sup>, non sembra si possa comunque escludere una data entro l'XI secolo (V.2.1). Per la cappella di sant'Eldrado di Novalesa, al confine con la Francia, ho proposto che la figura di Adraldo di Breme, committente ed ideatore del programma decorativo, fornisca un termine per l'esecuzione non molto oltre l'anno 1075 (V.2.4). Agli anni a ridosso della fine dell'XI secolo, e sicuramente dopo la traslazione delle reliquie del santo a Bari (1087), si può ascrivere il ciclo conservato nell'antica parrocchiale di Verzuolo in provincia di Cuneo (V.2.3).

Nel XII secolo si possono datare non molti, ma comunque significativi cicli dedicati alla vita del santo accanto a un discreto numero di scene narrative singole o come le abbiamo definite "emblematiche", questione sulla quale torneremo (V.6.3.2). Nei primissimi anni 1110, in contemporanea o quasi con l'estesa decorazione pittorica del santuario orientale di Myra, si datano la cappella di S. Nicola nella Badia di S. Maria de Olearia a Maiori in Costa d'Amalfi (V.3.1) e il ciclo quasi del tutto perduto del monastero greco di S. Filippo di Fragalà in provincia di Messina (V.3.2), forse l'unico monumento per il quale si potrebbe avanzare una definizione di "normanno" dell'intero catalogo. Alla metà del secolo è stata datata per motivi stilistici, seppure in mancanza di dati di contesto, la statua-colonna con san Nicola che rifiuta il latte già in S. Ciriaco di Ancona (V.3.3.), mentre la seconda statua-colonna di Galeata in Emilia Romagna, di analogo soggetto si può collocare verso la fine del secolo (V.3.4). Entro l'ultimo decennio del secolo XII si situano gli architravi scolpiti da Biduino e dalla sua bottega a Lucca (V.3.4) e nella vicina Barga (V.3.5) in Toscana e il secondo monumento pittorico della Costa d'Amalfi, la cripta dell'Annunziata di Minuta (V.3.6).

---

<sup>1286</sup> Cfr. IV.1.

<sup>1287</sup> Piazza, *Airola (BN)*, pp. 222-224 (con bibliografia precedente).

<sup>1288</sup> Cfr. Pace, *Santa Marina a Muro Leccese*, p. 400.



Per una parte della critica il secolo XII potrebbe chiudersi con un caso eccellente di pittura su tavola in Puglia, la pregevole icona agiografica di san Nicola, proveniente, insieme all'icona gemella con santa Margherita, dalla chiesetta di S. Margherita di Bisceglie in provincia di Bari, per le quali credo si possa ragionevolmente proporre una cronologia entro la prima metà del Duecento (V.4.3).

Nel XIII secolo le attestazioni narrative del santo si moltiplicano un po' in tutta Italia ma con una discreta prevalenza nel Meridione. Oltre all'icona da Bisceglie appena citata sembrano potersi datare entro il primo trentennio del Duecento la scena narrativa di S. Margherita a Casalrotto, in provincia di Taranto (V.4.1) e i frammentari gli affreschi staccati dalla chiesa di S. Maria in Piazza ad Aversa in Campania (V.4.2). All'estremo opposto della penisola, in Trentino Alto-Adige, spicca isolata la superstite scena narrativa superstite nella decorazione pittorica della cripta di S. Lorenzo di Sonnenburg (V.4.4). Tra gli anni Cinquanta e Sessanta si datano orientativamente altri due dipinti su tavola in Toscana: l'icona agiografica di Peccioli (V.4.5.) e la tavola di Margarito di Arezzo oggi a Londra (V.4.6).

Tra la seconda metà e la fine del XIII secolo si collocano l'icona agiografica murale di Lentini (V.4.7) e quella della vicina Buccheri (V.4.12) in Sicilia orientale, l'icona agiografica di Andria (V.4.8), insieme al ciclo di Celsorizzo (che abbiamo definito quasi un'icona agiografica parietale) nell'estrema punta meridionale della penisola salentina (V.4.10).

All'attuale confine tra la Campania e il Lazio, tra la seconda metà e la fine del XIII secolo si situa la statua di san Nicola oggi a Montecassino, proveniente da S. Vittore del Lazio (V.4.9). I due episodi della Dote attestati nella pittura romana murale (*Sancta Sanctorum*, San Saba) si datano invece entrambi intorno al 1280 (V.4.11-V.4.12) ed infine chiude forse il secolo la scena narrativa dei Tre Chierici a Settimo Vittone, non lontano da Ivrea in Piemonte (V.4.13). La sezione del catalogo dedicata al Trecento non include che pochi casi meridionali, selezionati per la loro appartenenza alla tipologia delle icone agiografiche murali (V.5.1,2,4), e un unico ciclo miniato di origine siciliana (V.5.3). Ho invece tenuto fuori alcuni casi eccellenti che si collocano agli estremi limiti della cronologia entro cui la mia ricerca si inserisce, anche in ragione dell'attenzione riservata loro dalla critica in tempi recenti: mi riferisco in particolare al ciclo pittorico giottesco della cappella di S. Nicola nella basilica inferiore di Assisi, eseguito forse entro il primo decennio del

Trecento<sup>1289</sup>, e la casula del Tesoro di Anagni, ricamata con la raffinata tecnica dell'*opus anglicanum* su commissione di papa Bonifacio VIII (1294-1303)<sup>1290</sup>.

Da questa rassegna cronologica emerge una distribuzione geografica delle storie di san Nicola solo parzialmente attesa. Al primo posto è la Puglia dove sono otto i casi studiati di storie di san Nicola in forma di cicli o icone agiografiche di cui uno solo conservato nella città di Bari. Ad eccezione del ciclo di Muro Leccese va però osservato che le attestazioni pugliesi sono perlopiù tarde e nessuna di esse sembra corrispondere o trovare una spiegazione in stretto rapporto all'arrivo delle reliquie del santo. Al secondo posto per numero occorrenze è la Campania, soprattutto la parte centro-settentrionale della regione, nel cui computo ho incluso anche la statua lignea di S. Vittore del Lazio. Va notato che i cicli campani sono perlopiù precoci, databili tra XI e la prima metà del XIII secolo. Seguono, con quattro attestazioni ciascuna, la Sicilia (un panorama di fatto nuovo, solo di recente esplorato<sup>1291</sup>), e inaspettatamente, la Toscana, dove la vita del santo tocca sia la scultura in funzione architettonica che la pittura su tavola. In Piemonte sono tre i cicli narrativi dedicati al santo, di cui due molto precoci che si datano entro l'XI secolo. Ad essi si accosta l'ultimo caso pittorico "di confine", dell'abbazia di Sonnenburg in Trentino. Le due statue colonne nelle Marche e in Emilia Romagna emergono invece solitarie, uniche e singolari attestazioni nicolaiane nelle regioni adriatiche<sup>1292</sup>.

---

<sup>1289</sup> A. Volpe, *Transetto settentrionale. La cappella di san Nicola*, in *La basilica di San Francesco ad Assisi, Schede*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002 (Mirabilia Italiae, 11), pp. 430-445.

<sup>1290</sup> C. Elster, *Die textilen Geschenke Papst Bonifaz VIII. (1294-1303) an die Kathedrale von Anagni. Päpste Paramente des späten Mittelalters als Medien der Repräsentation, Gaben und Erinnerungsträger*, München 2018, in particolare pp. 335-361, nr. 8. Tra i precedent contribute si segnalano: L. Mortari, *Il tesoro della cattedrale di Anagni*, Roma 1963, pp. 28-31; D. Ricci, *Pianeta con le storie di san Nicola*, in *Anno 1300 il primo Giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile – 16 luglio 2000) a cura di M. Righetti Tosti Croce, Milano 2000, p. 242, nr. 3; J. Gardner, *Opus Anglicanum, Goldsmithwork, Manuscript illumination and Ivories in the Rome of pope Bonifacio VIII*, in *Le culture di Bonifacio VIII*, atti del convegno (Bologna, 13-15 dicembre 2004), a cura di I. Bonincontro, Roma 2006 (Bonifaciana, 3), pp. 163-179.

<sup>1291</sup> Si vedano in particolare la recente indagine sul monastero di Fragalà (*San Filippo di Fragalà, un monastero greco*) e gli studi menzionati di Giulia Arcidiacono (Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile*, pp. 115-142; Ead., *Pittura medievale rupestre in Sicilia*).

<sup>1292</sup> Nell'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco presso Caporciano, uno dei più celebri monumenti del Medioevo abruzzese, Jérôme Baschet aveva ipotizzato che un frammentario brano nella parete destra della quarta campata con una scena di convivio potesse rappresentare il miracolo di Adeodato/Basilio o, in alternativa, un miracolo benedettino: J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), themes, parcours, fonctions*, Paris-Rome 1991 (Images à l'appui, 5), pp. 107-110; discusso in: Pace, *Iconografia di San Nicola di Bari*, p. 83. L'oratorio di S. Pellegrino rimane, insieme alla chiesa di S. Maria Assunta, vestigio di quello che doveva essere un potente monastero benedettino sorto non lontano dall'antica Via Claudia Nova (distrutto dal saccheggio del 1423 da Braccio da Montone) la cui più antica notizia risalente al 1093, è tramandata dal *Chronicon* Farfense (Baschet, *Lieu sacré*, pp. 12-24; P. Petraiola, s.v. *Bominaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 3, Roma 1992, pp. 611-614; M. Della Valle, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino e di S. Maria ad Cryptas in Abruzzo*, in «Annali della Facoltà

Questo sommario bilancio quantitativo ci sembra necessario anche per riflettere sulle “assenze”. Nessuna scena narrativa dedicata alla vita di san Nicola compare in alcune regioni del Sud, quali la Calabria, la Basilicata e il Molise, a cui si può aggiungere anche la zona più meridionale della Campania. Non potendo valutare l’entità del perduto, sarà però utile sottolineare che tale assenza più che ad una disomogeneità nella penetrazione del culto del santo<sup>1293</sup>, potrebbe anche doversi attribuire ad una generale resistenza alla narrazione in favore dell’iconismo che caratterizza la cultura figurativa di queste aree. Si tratta di una tendenza che di fatto comprende anche la Puglia, dove sono rari i cicli narrativi dedicati al santo, in particolare nella pittura rupestre. Questi ultimi infatti, se non fosse per il successo delle icone agiografiche (cinque su un totale di otto occorrenze), risulterebbero in numero decisamente esiguo se paragonati all’eccezionale numero di immagini iconiche, prima e dopo la traslazione delle reliquie del santo a Bari<sup>1294</sup>.

---

di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», 59 (2006), 3, pp. 101-158, in particolare p. 103; V. Lucherini, *L’abbazia di Bominaco in Abruzzo: organizzazione architettonica e progetto decorativo (XI-XIII secolo)*, Roma 2016 (Saggi di storia dell’arte, 49), pp. 69-74). Le celebri ed enigmatiche pitture che ricoprono interamente l’oratorio, tradizionalmente datate al 1263 sulla base dell’iscrizione che si legge, sui plutei, con il nome dell’abate Teodino, sono state recentemente riprese in esame e datate agli anni ’30 del secolo, al tempo dell’abate Berardo 1232-1233 da Vinni Lucherini. La studiosa ha ricostruito la storia degli arredi dell’oratorio e suggerito che i due plutei siano stati reimpiegati in un secondo momento rispetto alla loro originaria collocazione nella chiesa di S. Maria a cui erano destinati, e a cui le date si riferirebbero: Lucherini, *L’abbazia di Bominaco in Abruzzo*, 130-158; 198-202. Nel programma iconografico (per la cui descrizione si rimanda a: Baschet, *Lieu sacré*, pp. 119-125; Lucherini, *L’abbazia di Bominaco*, pp. 164-172), è inclusa una monumentale immagine iconica di san Nicola nella parete sinistra, preceduto nella terza campata da san Martino che dona il mantello e seguito sulla destra da santa Lucia e san Giovanni Evangelista (cfr.: Pace, *Iconografia di San Nicola*, p. 83). Tornando alla scena narrativa indicata da Baschet, i restauri degli affreschi iniziati nel 1998 e conclusi nel 2003 (Lucherini, *L’abbazia di Bominaco*, pp. 162-163) hanno reso il brano in esame, seppur slavato, maggiormente riconoscibile. Dietro ad una oblunga tavola rettangolare coperta da una tovaglia bianca sono tre personaggi (di un quarto si intravede il braccio sulla sinistra); sul lato opposto della tavola è un ulteriore personaggio di cui rimane solo una mano, intenta, sembra, a prendere una coppa. L’unico dettaglio che rende riconoscibile il miracolo è la veste dell’uomo al centro della parete, ovvero all’estrema sinistra del gruppo, che è coperto da una tonaca scura con cappuccio intorno alla testa (del viso rimane solo l’ovale e la barba bianca). Grazie a questo dettaglio la scena sembra potersi identificarsi con il miracolo di Vicovaro (già: ivi, p. 176, fig. 100), che racconta di un tentativo di avvelenamento di san Benedetto da parte dei suoi confratelli, stufi per l’estrema rigidità della disciplina. La scena trova puntuale confronto nell’episodio miniato all’interno del ciclo benedettino del *Lezionario Vat. lat. 1202*, c.26v (per il quale si veda: Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. lat. 1202*, pp. 673-681, fig. 1).

<sup>1293</sup> Cfr. *supra*.

<sup>1294</sup> Tra le più antiche si menzionano le due raffigurazioni del santo nella cripta delle Sante Marina e Cristina a Carpignano Salentino: cfr. Falla Castelfranchi, s.v. *Nicola*, p. 682; Ead., *Pittura monumentale bizantina*, p. 66; Pace, *Iconografia di san Nicola*, p. 76. Sulle immagini iconiche del santo in Puglia si veda in particolare: Milella Lovecchio, *San Nicola nell’arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, pp. p. 81-97; Calò Mariani, *L’immagine e il culto di san Nicola a Bari e in Puglia*, p. 107-116.

### V.6.3. Tipologie

Entrando maggiormente nel merito, una valutazione qualitativa e contenutistica dei cicli narrativi di san Nicola in Italia non può non tener conto della varietà dei documenti visuali, che rientrano in distinte tipologie: una varietà che non riguarda tanto il *medium* o la tecnica quanto la natura della narrazione, a partire dalla quale è possibile avviare ulteriori riflessioni. Procedendo cronologicamente il caso più antico, quello di Airola, apre subito un interrogativo importante. Delle pitture della chiesa inferiore di S. Gabriele, infatti, non è possibile affermare in via definitiva se l'episodio di san Nicola che salva i tre concittadini innocenti fosse parte di un ciclo di ridotta estensione oppure funzionasse come scena autonoma, incertezza che deriva anche dalla difficile ricostruzione del monumento nelle sue forme originarie. Nella seconda eventualità il brano narrativo di Airola costituirebbe l'unica occorrenza sicura in cui l'episodio del Salvataggio dei tre innocenti risulterebbe estrapolato dal più lungo racconto della *Praxis de Stratelatis*, in forma "non-ciclica"<sup>1295</sup>. Del resto, quale immagine dell'agiografia nicolaiana si potrebbe considerare più "iconica" del santo?

#### V.6.3.1. Cicli narrativi

Va subito sottolineato che nessun ciclo monumentale della vita di san Nicola in Italia raggiunge un'estensione pari a quella dei cicli narrativi attestati in Oriente, dove già a Myra, al principio del XII secolo, sono raffigurati almeno 16 episodi<sup>1296</sup>, analogamente a quanto avviene tra la metà del Duecento e la metà del Trecento nei Balcani e in Grecia: a Bojana, a Dečani, a Platsa, rispettivamente con 16, 18 e 17 scene<sup>1297</sup>.

Nella chiesetta di S. Marina a Muro Leccese nel Salento sono rimaste le tracce più o meno consistenti, di quattro scene narrative, ma in origine il ciclo poteva comporsi di un numero di episodi almeno doppio se fosse proseguito (come è plausibile) nel registro superiore delle pareti del *naos*, nella sezione che precede il primo arco, e in quella tra i due archi che ancora ne preservano le tracce. La selezione degli episodi rimasti, nonché la presenza dell'enigmatica iscrizione, lasciano pensare alla disponibilità di una fonte greca di prima mano, mentre appare più difficile valutare l'eventuale debito rispetto ad un modello iconografico di matrice bizantina.

---

<sup>1295</sup> Unica occorrenza o quasi, considerando l'incognita della scena di S. Maria Antiqua al Foro Romano (cfr. V.1).

<sup>1296</sup> Con una possibile estensione della metà occidentale della volta: cfr. III.4.5.

<sup>1297</sup> Cfr. Patterson Ševčenko, s.v. *Nicola*, p. 680.

A Novalesa le pitture dedicate alla vita e ai miracoli di san Nicola comprendono sei scene e si dispongono nella volta della seconda campata e nelle rispettive pareti laterali, dialogando con un ciclo ugualmente esteso della vita di sant'Eldrado che occupa la campata precedente. La selezione degli episodi sembra derivare dalla *Vita* di Giovanni Diacono napoletano: il miracolo della Nascita è rappresentato dal rifiuto del latte materno da parte del neonato; segue il racconto della Dote alle tre fanciulle; l'Elezione divina del santo a vescovo di Myra e la sua Consacrazione; il Salvataggio dei tre innocenti e infine l'unico episodio *post mortem* incluso nella *Vita* latina, il Miracolo dell'olio pestifero. Ove si escluda l'episodio della *Praxis de Stratelatis* la cui iconografia mostra una chiara familiarità con l'episodio così come è rappresentato a Bisazio, per le altre scene gli artisti di Novalesa sembrano aver seguito la fonte testuale con maggiore aderenza rispetto a è stato rilevato da Patterson Ševčenko nel mondo orientale<sup>1298</sup>. Innanzitutto il ciclo inizia con il miracolo dell'infanzia, che, come più volte sottolineato, è assente nell'iconografia bizantina. In secondo luogo anche il Dono della dote risulta complessivamente raro in Oriente<sup>1299</sup>. Nella sua rappresentazione a Novalesa, non solo la giovane età del santo e i suoi abiti civili sono fedeli al racconto, come consueto nell'iconografia occidentale dell'episodio, ma anche la scelta di raffigurare due delle fanciulle dormienti, invece che tutte e tre, sembra indicare un momento preciso del racconto scritto. Del tutto inedita in relazione all'iconografia orientale è poi la messa in scena dell'elezione del santo alla carica vescovile<sup>1300</sup>. Anche nell'episodio dell'Olio pestifero la narrazione di Giovanni Diacono potrebbe esser stata sufficiente alla rappresentazione della pellegrina-Diana e dell'olio gettato in mare, senza il contributo di un modello iconografico orientale. Da queste sintetiche considerazioni derivano due possibilità: o per elaborare il ciclo di Novalesa ci si è serviti di un modello occidentale, in cui elementi l'iconografia era già stata elaborata in una forma simile, accogliendo parzialmente elementi bizantini con adattamenti alla *Vita* di Giovanni Diacono, oppure, ai raffinati artisti attivi in Piemonte bisogna attribuire un primato sulle scelte iconografiche degli episodi selezionati.

A Verzuolo, sempre in Piemonte, la cappella posta alla base della torre campanaria dell'antica parrocchiale è interamente dedicata al racconto della vita di san Nicola, con almeno tre miracoli per su totale di quattro episodi, ai quali si aggiunge l'eccezionale rappresentazione della traslazione del corpo del santo a Bari, sui cui moventi si è già discusso. Le iscrizioni che

---

<sup>1298</sup> Cfr. IV.1.

<sup>1299</sup> Si ricorda che Patterson riteneva che le rappresentazioni trecentesche del miracolo a Tessalonica e a Dečani potessero essere state influenzate dall'iconografia diffusa in Occidente: cfr. Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 88-89.

<sup>1300</sup> La rappresentazione dell'ingresso del santo nella basilica di Myra trova invece confronto in Italia nell'Icona di san Nicola da Bisceglie (V.4.3.) e nel ciclo del *Leggendario dei Santi* di Torino (V.5.3).

accompagnano gli affreschi, già decifrate dalla critica come derivate dalla liturgia di san Nicola di Reginoldo di Eichstätt, suggeriscono un uso “dinamico” delle immagini, da un lato celebrativo e dall’altro elemento complementare alla celebrazione liturgica<sup>1301</sup>. Sotto il profilo iconografico il ciclo di Verzuolo sembrerebbe mostrare la conoscenza di modelli orientali, a dispetto di alcuni dettagli di sapore occidentale: si veda ad esempio il pastorale nell’apparizione in sogno all’imperatore Costantino o la forma della prigione da cui si affacciano i tre generali. Quest’ultima ricorda assai più da vicino quella rappresentata (forse) a S. Maria Antiqua piuttosto che le celle dipinte nei cicli bizantini. Di derivazione orientale sembrano invece le scene del dono della dote, con le tre fanciulle stanti all’interno di una loggia, e il miracolo marino, a dispetto della liturgia di Reginoldo dell’iscrizione che lo accompagna.

Le pitture della cappella di S. Nicola a S. Maria de Olearia mostrano un programma iconografico articolato e includono un totale di cinque episodi, che si possono ipoteticamente identificare come tratti interamente dal racconto della *Praxis de Stratelatis*. Questo elemento concorre a delineare, accanto alla stessa iconografia delle singole scene, un debito culturale verso l’iconografia greca del santo, sebbene in una forma affatto pedissequa ma consapevolmente rielaborata, forse anche in virtù della lunga familiarità con il culto del santo in Costa d’Amalfi. La posizione della cappella dedicata al santo all’interno del complesso lascia pensare inoltre ad un uso discreto dell’ambiente nell’ambito della liturgia.

Più difficile, invece, definire l’estensione originaria del ciclo e la selezione delle scene nicolaiane nel programma decorativo della navata della chiesa del monastero greco di S. Filippo di Fragalà in Sicilia, in cui emerge una curiosa analogia con il ciclo di Novalesa, per il parallelismo stabilito con le storie del santo locale Filippo. Sebbene il contesto culturale di riferimento possa lasciare immaginare un carattere bizantino, il posizionamento all’interno dello spazio sacro appare un po’ inconsueto rispetto alla casistica orientale individuata da Patterson Ševčenko<sup>1302</sup>. Si potrebbe quasi considerare di tono occidentale, come conseguenza di un adattamento alle forme sperimentali dell’involucro architettonico.

Passando in Toscana, in via ipotetica, la decorazione scultorea esterna della chiesa di S. Salvatore a Lucca in origine poteva prevedere ben quattro architravi scolpiti dedicati a san Nicola: un numero tale da permettere di immaginare un vero e proprio ciclo narrativo, sebbene i due

---

<sup>1301</sup> Ricordando quanto dichiarato circa cinquant’anni dopo dall’inglese Wace nel prologo della sua *Vita* di Nicola in versi, le immagini costituiscono la celebrazione della festa indipendentemente dal calendario: Cfr. II.1.8.

<sup>1302</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 159-161; cfr. IV.1.

architravi conservati non siano privi di un carattere “emblematico”, in questo caso, altamente simbolico e insieme politico, come indicato dalla critica<sup>1303</sup>. A Celsorizzo nel Salento, il ciclo sfortunatamente svanito quasi nella sua totalità, doveva forse comprendere sei scene narrative accanto all’immagine monumentale del santo. Di queste forse la metà erano dedicate al miracolo dei Tre generali, spia del contesto culturale profondamente ellenizzato in cui la decorazione pittorica si inserisce. Un totale di nove episodi viene illustrato infine accanto al testo della vita tratto dalla versione di Giovanni Diacono, nel *Leggendario dei santi* di Torino (V.5.3).

Problematico è invece l’inserimento all’interno di una delle tipologie indicate dell’episodio nicolaiano nelle pitture dell’abbazia di S. Lorenzo di Sonnenburg in Trentino, per il quale non è possibile escludere che ulteriori scene della vita del santo fossero previste all’interno dell’originario programma, anche se il soggetto conservato dell’infanzia di Nicola si presta ad essere piegato ad una sintesi simbolica, come già messo in luce altrove. Analogo è il caso degli affreschi della “quarta navata” di S. Saba a Roma, dove è difficile escludere in via definitiva la presenza di altri episodi nicolaiani, sebbene la rappresentazione sembri trovare una sua ragione d’essere anche in forma autonoma.

Includendo l’ipotesi ricostruttiva che ho proposto per degli affreschi staccati di S. Maria in Piazza ad Aversa, tutti i restanti casi possono essere ricondotti a due tipologie, con diversi gradi di approssimazione in considerazione della frammentarietà dei contesti a cui appartengono ovvero: scene singole o coppie di episodi, oppure icone agiografiche, siano esse su tavola o murali.

#### **V.6.3.2. Immagini narrative “emblematiche” e “non-cyclical”**

Alcuni dei monumenti in catalogo non conservano che una scena narrativa nicolaiana oppure una coppia di scene indipendenti da un più ampio ciclo della vita del santo. Il dato appare di un certo interesse, anche in considerazione del fatto che una forma di rappresentazione “non-ciclica” e, in misura ancora maggiore, “emblematica” sembra estranea al panorama delle rappresentazioni biografiche bizantine.

Tra i monumenti indicizzati da Patterson Ševčenko riportano la menzione di un unico miracolo o una coppia di episodi: la chiesa di S. Nicola *tis Rodias* di Arta del secondo quarto del XIII secolo,

---

<sup>1303</sup> Si vedano in particolare le osservazioni in: G. Tigler, *Toscana Romanica*, p. 264. Come si è osservato in precedenza, però, non è da escludere neppure che fosse previsto un ciclo narrativo “misto”, in questa eventualità i due episodi rientrerebbero all’interno della categoria di immagini “non-cicliche”, in analogia con il paliotto di Margarito d’Arezzo o con gli affreschi del Sancta Sanctorum.

dove figura un solo un miracolo marino<sup>1304</sup>; il nartece della chiesa della Vergine di Studenica, ca. 1230, dove troviamo l'apparizione del santo al prefetto Ablavio<sup>1305</sup>; il S. Nicola a Menlik in Bulgaria, della seconda metà del XIII secolo, dove figurano la nascita del santo e un episodio marino<sup>1306</sup>. In tutti e tre i casi menzionati, cui si aggiunge anche l'episodio della Nascita staccato dalla chiesa della *Koimesis* di Episkopi in Grecia della metà del XIII secolo<sup>1307</sup>, è tuttavia la frammentarietà del ciclo a determinare l'isolamento degli episodi, in origine inseriti in un più ampio racconto della vita del santo<sup>1308</sup>. Un caso curioso è quello del ciclo di S. Nicola a Pyrgos Dirou in Grecia della metà del XIII secolo, dove gli episodi nicolaiani erano fin dall'origine solamente due, e consistono in una coppia di scene di consacrazione del santo inserite all'interno di un ciclo cristologico<sup>1309</sup>. Nonostante il valore esemplare sia intrinseco alla selezione degli episodi e alla loro traduzione figurativa nel mondo bizantino, anche attraverso l'uso della metafora visiva tipologica<sup>1310</sup>, sembra possibile comunque indicare nelle occorrenze di scene nicolaiane isolate in Italia (e in Europa) un elemento di novità e, in una certa misura, di creatività dell'Occidente nell'uso della rappresentazione narrativa.

Gli esempi più tipici del carattere innovativo dell'operazione di isolamento di un episodio da un ciclo narrativo della vita del santo sono rappresentati dalle due statue-colonne di Ancona e di Galeata (V.3.3, V.3.7), con la raffigurazione del rifiuto del latte materno da parte del neonato Nicola. Come già indicato, queste due attestazioni italiane si inseriscono in una rete europea di casi con il medesimo soggetto, il cui successo è stato ricondotto in modo convincente da Léon Pressouyre alla contemporanea diffusione dell'episodio nicolaiano all'interno della letteratura edificante<sup>1311</sup>. In questo caso si può definire senza indugio la narrazione contratta dell'episodio dell'infanzia "emblematica": il neonato, che a dispetto della fragilità della sua natura rispetta il digiuno è un'immagine di virtù cristiana e un modello da emulare. A questa coppia di statue colonne si può anche accostare dubitativamente la lunetta affrescata nella cripta di S. Lorenzo di Sonnenburg (V.4.4), nell'eventualità che l'episodio conservato fosse anche l'unico selezionato dell'agiografia nicolaiana.

---

<sup>1304</sup> Patterson Ševčenko, *The life*, pp. 33-34, nr. 6.

<sup>1305</sup> Ivi, p. 34, nr. 9.

<sup>1306</sup> Ivi, p. 35, nr. 11.

<sup>1307</sup> Ivi, p. 34, nr.8.

<sup>1308</sup> Si veda l'aggiornamento bibliografico in: VI. *Tabella delle attestazioni iconografiche*.

<sup>1309</sup> Ivi, p. 62, A1; cfr. IV.2.4.

<sup>1310</sup> Cfr. IV.1.

<sup>1311</sup> Pressouyre, *St. Bernard to St. Francis*, pp. 75-77; cfr. V.3.3, V.3.7.



Il secondo episodio che in Italia è stato estrapolato dal racconto della vita per essere rappresentato in forma autonoma è il miracolo della Dote alle tre fanciulle, con significative differenze però in termini di contesto e di funzione attribuita alla narrazione. Questo tema si trova nella chiesa rupestre pugliese di S. Margherita a Casalrotto presso Mottola (V.4.1), forse dell'inizio del XIII secolo, nell'oratorio del *Sancta Sanctorum* (V.4.11) e (forse) nella "quarta navata" di S. Saba (V.4.12) intorno al 1280. Nel caso di Casalrotto l'episodio narrativo si inserisce all'interno di una parete santorale che si chiude con l'immagine di san Nicola e che, come ho suggerito in precedenza, sembra dialogare con l'icona agiografica parietale di S. Margherita sulla sinistra dell'abside, per la comune attenzione alla virtù delle giovani vergini. In virtù della sua collocazione sembra che anche qui l'immagine narrativa abbia in primo luogo un carattere devozionale, anche se è chiaro che il contenuto narrativo fa riferimento alla carità cristiana e al modello rappresentato dall'operato del santo.

In quell'*unicum* che è il pannello narrativo nicolaiano del *Sancta Sanctorum* gli episodi del racconto sono due: il dono della dote e il ringraziamento del padre. Ogni scena narrativa selezionata all'interno del programma iconografico della cappella ha un peso specifico nella costruzione dell'immagine rinnovata della Chiesa perseguita da papa Niccolò III: alle immagini del martirio di Pietro, Paolo, Stefano, Lorenzo e Agnese non è possibile attribuire singolarmente un carattere di *exemplum* o di emblema, mentre assumono un significato simbolico nel loro accostamento<sup>1312</sup>. Di fatto solo nel caso dell'episodio di san Nicola la scelta dell'episodio allude ad altro, nella misura in cui la carità del santo diviene una forma di autorappresentazione dello stesso evergetismo papale e forse un suo contraltare. Diverso è il caso della "quarta navata" di S. Saba: considerando la mancanza di dati sulla committenza e sulla storia del monastero dell'ultimo quarto del XIII secolo, è probabile, come già indicato, che l'episodio della Dote qui avesse un carattere "non-ciclico", anche se i moventi puntuali di questa scelta iconografica meriterebbero ulteriori riflessioni.

Un caso indubbiamente eccezionale è quello rappresentato dalla diffusione dell'episodio del miracolo di Basilio/Adeodato (o Figlio di Getrone): esso compare frequentemente (come vedremo) nella selezione di episodi delle icone agiografiche, sia anche in forma autonoma, estrapolato dal racconto della vita. Di fatto questa seconda occorrenza è attestata, con una curiosa prossimità cronologica, negli ultimissimi anni del XII secolo, nell'architrave della scuola di Biduino di Barga (V.3.5.) e nel ciclo della cripta della Ss. Annunziata di Minuto (V.3.6). In entrambi

---

<sup>1312</sup> In relazione a quanto suggerito invece in: Bratsberg Hauknes, *Emblematic narratives*, pp. 1-46.

i casi la rappresentazione si articola nei due momenti distinti, il primo con il ragazzo coppiere alla mensa dei saraceni (con Nicola appena arrivato in suo soccorso solo nel primo caso), e il secondo con la restituzione del ragazzo ai genitori da parte del santo. L'architrave di Barga dipende dal suo vicino modello del S. Salvatore di Lucca e non è da escludere che la ragione della scelta di questo episodio isolato sia legata al clima cavallaresco e crociato del momento, in cui la vittoria sul saraceno (l'infedele) e il ritorno a casa del fanciullo cristiano poteva assumere un carattere simbolico. Nel caso del ciclo di affreschi di Minuto rifiutando l'ipotesi di una prosecuzione del ciclo nelle pareti oggi spoglie delle due campate occidentali, la coppia di episodi potrebbe funzionare, come già suggerito da Valentino Pace, alla scorta di un ex-voto<sup>1313</sup>. La fortuna di questo miracolo, in particolare in Campania, inoltre sembra aver dato luogo a partire dalla seconda metà del XIII secolo e con significativa frequenza nel secolo successivo, ad un "ritratto allargato" del santo, che abbiamo preso in esame nell'esemplare della statua lignea del Museo dell'Abbazia di Montecassino (V.4.9)<sup>1314</sup>. In questo caso sembra ancora di poter intravedere un interesse verso l'elemento narrativo nella posa dinamica donata alla figura del ragazzo, poi si riduce – anche per le dimensioni innaturalmente minute – fino a a semplice attributo iconografico del santo.

Di un certo interesse è la coppia di episodi inseriti nel dossale di Margarito d'Arezzo della National Gallery di Londra (V.4.6), selezionati per il loro carattere rappresentativo del santo, come una sorta di *curriculum vitae* abbreviato: il salvataggio dei Tre innocenti e un miracolo a sfondo marino, da intendersi come il *Thauma de Arthemide/Diana*. Ai lati della Vergine in trono, oltre alla Natività, ricordiamo due episodi piuttosto rari della vita di Giovanni Evangelista, una scena della vita di san Benedetto, i due martirii di santa Caterina e di santa Margherita e le due storie di san Nicola. L'insieme può ricordare il ciclo "misto" della cappella del *Sancta Sanctorum*, sebbene le finalità siano chiaramente di diversa natura: la selezione dei santi sembra costruire un santorale personalizzato, legato con ogni probabilità alla destinazione originaria della tavola.

---

<sup>1313</sup>Cfr.: Pace, *Iconografia di s. Nicola*, pp. 81-82.

<sup>1314</sup> Del pieno XIII secolo il san Nicola nella parete diaframma di S. Maria delle Grotte a Rocchetta al Volturno (M.R. Marchionibus, *La parete santorale*, pp. 233-240), tardo trecentesca della chiesa di S. Giovanni Evangelista di Alvito (cfr. M. Gargiulo, *Gli affreschi*, in F. Simonelli, M. Gargiulo, *Alvito. Chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp. 17-20, con tavola) e della Campania settentrionale della cripta della cattedrale di Montemarano (AV) (cfr. Gandolfo, Muollo, *Arte medievale*, p. 271, fig. n. 337) nel basso Lazio, della rappresentazione tardo trecentesca della chiesa di S. Giovanni Evangelista di Alvito (cfr. M. Gargiulo, *Gli affreschi*, pp. 17-20) e della Campania settentrionale della cripta della cattedrale di Montemarano (AV) (Gandolfo, Muollo, *Arte medievale*, p. 271, fig. n. 337), infine nel duomo di Scala è la rappresentazione inclusa nel sepolcro Rufolo-Coppola (cfr. V.3.6) e alla metà dell'XIV secolo nel polittico di Ottana.

Nella chiesa di S. Lorenzo a Settimo Vittone (V.4.14), infine, quasi un *unicum* nel panorama italiano è rappresentato il miracolo dei Tre chierici resuscitati<sup>1315</sup>, così popolare nell'arte europea, estrapolato dalla vita del santo. L'accostamento della scena nicolaiana all'Adorazione dei Magi e all'immagine monumentale di san Cristoforo sembra potersi spiegare in funzione del pubblico di pellegrini sulle vie alpine cui le pitture erano destinate. Il carattere narrativo della scena potrebbe definirsi di carattere compendiario, ricordando il patronato del santo sulla categoria di spettatori.

### V.6.3.3. Icone agiografiche

Nel corso del XIII secolo, quasi contemporaneamente in Italia e nei territori del Mediterraneo orientale, si diffonde una nuova tipologia di immagine sacra in cui la figura iconica del santo, a figura intera o a mezzo busto, è accompagnata da episodi della sua vita di formato minore. Le pale d'altare prodotte a partire dal primo Duecento in Italia, soprattutto in Toscana, e le icone agiografiche bizantine si sono disputate il titolo per il primato di questa 'invenzione'<sup>1316</sup>. La scoperta della tavola di santa Marina da Filousa a Cipro, databile forse entro il IX secolo, lascia ragionevolmente pensare che questa tipologia di immagine abbia origine a Bisanzio. Le più antiche icone agiografiche orientali esistenti, databili tra la fine del XII e il XIII secolo, sono circa venti, conservate tra la Terra Santa, la Grecia e Cipro. Si tratta di tavole di grande formato, dai 70 cm ai 2 metri di altezza, che lasciano pensare ad una loro destinazione pubblica. Le scenette di dimensioni minori che accompagnano l'immagine iconica possono disporsi su due lati (icona di san Giorgio da Kastorià; icona grande di san Nicola da S. Nicola *tis Steghis*, icona del profeta Elia alla Galleria Tretiakov di Mosca), su tre o, più spesso, su quattro lati, a formare una vera e propria cornice<sup>1317</sup>.

Kurt Weitzmann ha letto questa novità come un prodotto dell'arte crociata, configuratasi all'indomani della conquista latina di Costantinopoli (1204) e la costituzione dei Regni latini, e ha assegnato un ruolo di primo piano della creazione di questa tipologia iconica al Monastero di S. Caterina al Sinai, che ne conserva eccezionali esemplari. La selezione dei personaggi sacri e dei santi di questo nucleo sinaitico ha spinto lo studioso a ritenere che ognuna di queste tavole fosse pensata per un luogo specifico o cappella del santuario (santa Caterina, Mosè, san Nicola, san

---

<sup>1315</sup> L'episodio è presente oltre che nell'icona agiografica murale della basilica di S. Nicola a Bari (V.5.2) anche nel ricamo della casula di Anagni: cfr. VI. *Tabella delle attestazioni iconografiche*.

<sup>1316</sup> H. Belting, *Likeness and Presence a History of Image before Art Era*, Chicago 1997, chap. 12. Sulle tavole francescane si veda anche: P. Chatterjee, *The living Icon in Byzantium and Italy the Vita Image, eleventh to thirteenth century*, Cambridge (MA) 2014.

<sup>1317</sup> Patterson Ševčenko, *The 'Vita Icon'*, pp. 149-150.

Giovanni Battista, san Panteleimon, san Giorgio) <sup>1318</sup>. La ‘tesi crociata’ è stata approfondita da Nancy Patterson Ševčenko, la quale interpreta le immagini di questo tipo come veri e propri mediatori linguistici in un contesto poliglotta e multiculturale quale il Monastero di S. Caterina nel XIII secolo<sup>1319</sup>. La studiosa americana ha inoltre indagato i possibili precedenti per questo uso di immagini narrative nelle cornici, indicando un loro probabile sviluppo dai rivestimenti preziosi delle icone bizantine di epoca comnena, che davano luogo a “*kekosmenai eikones*” ovvero “icone decorate”<sup>1320</sup>. L'icona agiografica può inoltre essere interpretata come la traduzione in immagini dell'evoluzione della liturgia, in cui, a partire dal X secolo, acquistano sempre più importanza le letture dedicate alle vite dei santi<sup>1321</sup>. Il problema del rapporto tra questa tipologia di icone e il suo adattamento o reinterpretazione nella pittura del Duecento in Italia centrale rimane aperto: molte delle tavole italiane mostrano di essere informate della pittura bizantina anche sotto il profilo stilistico, oltre che per la selezione delle scene narrative; altre mostrano invece caratteri pienamente occidentali.

Tornando al panorama italiano, il caso di san Nicola è di particolare interesse nel dibattito sul primato della tipologia, anche considerando le due icone agiografiche su tavola più antiche del nostro santo, l'icona di Bisceglie (V.4.3) e l'icona di Peccioli (V.4.4), sembrano grosso modo contemporanee.

La tavola di Bisceglie contiene un ciclo della vita del santo che è il più simile a quelli del mondo bizantino ma con diverse varianti “autoctone”<sup>1322</sup>, sviluppato in sedici episodi, ciascuno corredato da iscrizioni in latino. Il racconto ha inizio con la Nascita e il bagno del neonato; segue la rappresentazione del fanciullo Nicola che va a scuola, caso unico nella pittura italiana. I due

---

<sup>1318</sup> K. Weitzmann, *Thirteenth century Crusader Icons on Mount Sinai*, in «The Art Bulletin», 45, 3 (1963), pp. 179-203, in particolare p. 196; Id., *Icon programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12 (1984), pp. 63-116, in particolare pp. 94-107.

<sup>1319</sup> Patterson Ševčenko, *The 'Vita Icon'*, pp. 149-150.

<sup>1320</sup> Ead., *Vita Icons and decorated*, pp. 57-69. A proposito di questa origine un interessante spunto di riflessione è fornito dall'icona a micromosaico conservata nella chiesa di S. Giovanni Battista di Aachen in Germania. L'icona databile forse alla metà del XII secolo è circondata cornice argentea, realizzata al momento del suo arrivo in Occidente, forse come bottino della Quarta Crociata. Nel decoro sono le immagini dei quattro evangelisti, due santi cari al monastero, Benedetto e Gregorio di Burtsheid, suo mitico fondatore. In basso, ai lati del simbolo di Matteo, è ritratto il *Thauma de Imagine* (o *de Iconya*) in due episodi. La rappresentazione narrativa fornisce un commento all'icona, le attribuisce cioè il valore taumaturgico del miracolo. Questo aspetto è negli stessi anni, ca. 1223, ribadito anche dal racconto leggendario dell'arrivo dell'icona contenuto nel *Dialogus miracolorum* di Cesario di Heisterbach. Si veda con bibliografia: A.A. Krickelberg-Pütz, *Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid*, in «Aachen Kunstblätter», 50 (1982), pp. 10-141, in particolare pp. 34-37 (per la cornice).

<sup>1321</sup> Patterson Ševčenko, *The "Vita Icon"*, pp. 149-165; cfr. anche le considerazioni in: T. Papamastokaris, *Pictorial Lives. Narrative in thirteenth-century Vita icons*, in «Μουσείο Μπενάκη», 7 (2007), pp. 33-65.

<sup>1322</sup> Cfr. IV.1.

riquadri successivi illustrano in due tempi il racconto della Dote alle tre fanciulle; il secondo ritrae il ringraziamento del padre. La consacrazione di san Nicola a vescovo è rappresentata anch'essa in due episodi: il primo aderisce al testo e ritrae la miracolosa scelta di Nicola da parte dei prelati raccolti presso la basilica di Myra; il secondo è fedelmente mutuato dall'iconografia bizantina. Seguono quattro scene di soggetto marino, chiaramente riconducibili, rispettivamente, alla *Praxis de Nautis* e al *Thauma de Arthemide*. Quattro riquadri sono dedicati alla *Praxis de Stratelatis*; uno di essi contiene entrambe le apparizioni notturne del santo. Infine gli ultimi due pannelli ritraggono il miracolo *De Basilio*. Neppure l'icona di Bisceglie compare la morte del santo, ingrediente consueto del racconto per immagini a Bisanzio. La lettura del racconto è agevolata dall'ordine degli episodi, che si susseguono cronologicamente da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso<sup>1323</sup>. Osservando la selezione degli episodi, la fonte potrebbe anche stata in questo caso essere la *Vita* di Giovanni Diacono, con l'appendice del Miracolo del fanciullo rapito dai saraceni<sup>1324</sup>.

La tavola di Peccioli è di grande interesse per la sua natura ibrida: il ritratto del santo è inserito in una mandorla, come avviene nei paliotti toscani contemporanei che ritraggono la Vergine; l'orientamento della tavola è però verticale e non orizzontale, come ci si attenderebbe da un paliotto e gli episodi della vita del santo sono unicamente quattro. Anche qui il ciclo inizia nel riquadro in alto a sinistra, con Nascita del santo, in cui è raffigurato il miracolo "greco" di san Nicola che sta in piedi nella vasca, per il quale si deve supporre la conoscenza di una fonte intermedia, come già altrove sottolineato. Segue in ordine cronologico il riquadro in basso a destra, con san Nicola che dona la dote al padre delle tre fanciulle, dove, caso unico, sono assenti le figlie. Lungo la diagonale opposta è il miracolo di Basilio/Adeodato suddiviso, come di consueto, in due episodi. La vicinanza geografica e la relativa prossimità cronologica spingono a cercare un legame con le storie scolpite da Biduino a Lucca, forse anche per l'uso di una fonte comune.

Nel Meridione d'Italia si assiste ad un originale fenomeno di assimilazione e riuso dell'idea della tavola agiografica in un altro *medium* artistico: la pittura murale. Lorenzo Riccardi ha stilato un catalogo preliminare della diffusione di icone agiografiche murali tra XIII e XIV secolo nel territorio della Calabria, della Puglia e della Basilicata e della Campania<sup>1325</sup>, cui si deve aggiungere ora

---

<sup>1323</sup> Una riconsiderazione dell'ordine "sparso" delle scene suggerito da Patterson Ševčenko in: Papamastokaris, *Pictorial Lives*, pp. 33-65.

<sup>1324</sup> Cfr. II.1.5.

<sup>1325</sup> Riccardi, *Out of Necessity*, pp. 163-174. Anche: Falla Castelfranchi, *L'icona agiografica*, pp. 167-183.

anche la Sicilia, grazie alle recenti acquisizioni degli studi di Giulia Arcidiacono<sup>1326</sup>. Oltre a dimostrare l'esistenza di numerose varianti nella scelta dei santi, nella disposizione e nella selezione delle scene, lo studio delle icone agiografiche murali permette di osservare anche la posizione di questo tipo di immagine sacra all'interno dello spazio liturgico.

Se si eccettuano i frammentari affreschi staccati di Aversa in Campania, databili forse ai primi decenni del XIII secolo, le icone agiografiche murali di san Nicola si distribuiscono, partendo dalla metà del Duecento, in Puglia e in Sicilia<sup>1327</sup>. Oltre al loro più o meno avanzato degrado conservativo, queste immagini agiografiche hanno quasi tutte in comune il contesto rupestre. A S. Margherita a Lentini in Sicilia (V.4.7) forse non molto oltre la metà Duecento, il ritratto del santo è inserito all'interno di una nicchia a tutto sesto (in un ambiente sussidiario al *naos*, forse a destinazione funeraria) ed era affiancato su due lati da un totale di massimo otto episodi; rimane solamente in alto a sinistra la scena del salvataggio dei tre innocenti della *Praxis de Stratelatis*. Ad Andria in Puglia (V.4.8) il ritratto del santo affianca l'immagine di una Vergine allattante ed è affiancato sulla destra da cinque riquadri di formato ineguale: in alto, il più ampio ospita in due registri l'episodio della Dote alle tre fanciulle; più in basso si vede un miracolo marino quasi del tutto perduto; un terzo episodio potrebbe identificarsi con il salvataggio del fanciullo Basilio/Adeodato; il penultimo rappresenta il salvataggio dei tre innocenti della *Praxis de Stratelatis* e infine troviamo una scena di ringraziamento, forse ancora tratta dal Racconto dei tre generali. Nella stessa cripta di S. Maria dei Miracoli di Andria è una seconda immagine agiografica con santa Margherita e relative storie disposte su due colonne, raccordate in alto da un fregio fitomorfo<sup>1328</sup>.

Nelle pitture rupestri Buccheri in Sicilia (V.4.13) l'unico episodio rimasto ad affiancare l'immagine monumentale a mezzo busto del santo, quasi del tutto svanita, è il miracolo della dote alle tre fanciulle; sembrerebbe che qui gli episodi si disponessero lungo un'unica colonna sul lato destro. A Monopoli (inizio del XIV secolo) (V.5.1) la figura intera del santo è affiancata da un totale di otto scene disposte su due colonne. In alto a sinistra il ciclo ha inizio con il salvataggio dei tre innocenti, sulla colonna opposta è il dono della dote alle tre fanciulle. Nella colonna di sinistra il secondo episodio sembra potersi identificare con il miracolo del fanciullo Basilio/Adeodato. Il quarto episodio (il secondo episodio sulla colonna di destra) è enigmatico: forse si tratta di una scena di consacrazione. Il terzo a sinistra raffigura una scena di ringraziamento, mentre

---

<sup>1326</sup> Cfr. V.4.7; V.4.13.

<sup>1327</sup> Sulle icone agiografiche pugliesi: Riccardi, *Out of Necessity*, pp. 165, 167; Pace, *Iconografia di San Nicola*, p. 78; Falla Castelfranchi, *L'icona agiografica*, pp. 167-183.

<sup>1328</sup> Cfr. Riccardi, *Out of Necessity*, p. 169, nr. I.a; V.4.8.

gli altri tre episodi sono andati perduti. In S. Maria Maggiore in Monte Sant'Angelo (primi decenni del XIV secolo) (V.5.4) l'immagine di san Nicola è affiancata solo sul lato sinistro da una colonna con cinque scene, di cui tre riconoscibili: il *Thauma de Basilio/Adeodato* in due episodi e il miracolo della Dote alle tre fanciulle.

Messe in fila, le icone agiografiche murali nicolaiane nel Meridione mostrano diversi punti di contatto sotto un profilo iconografico: in nessuna di esse il ciclo della vita ha inizio dalla nascita e mancano anche l'infanzia e la giovinezza di Nicola. In assenza di questi episodi, il primo miracolo rappresentato in ordine cronologico è quello della dote alle tre fanciulle, posto ove sia prevista la disposizione su due colonne, in alto a destra. Dove sono presenti due colonne, il miracolo del salvataggio dei tre innocenti trova invece posto in alto a sinistra. Il miracolo del fanciullo rapito dai saraceni è frequente: si trova in uno o più episodi ad Andria, a Monopoli e a Monte Sant'Angelo. Per quanto riguarda il posizionamento nello spazio sacro i casi di S. Maria degli Amalfitani, S. Maria dei Miracoli di Andria e di S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo le icone agiografiche murali sono accomunate dal posizionamento o in controfacciata o comunque in corrispondenza della parete di ingresso<sup>1329</sup>. Nel caso di Lentini e di Monopoli la critica ha indicato nelle vicinanze delle icone murali delle sepolture. L'icona agiografica a bassorilievo della basilica di S. Nicola a Bari (V.5.2) si conferma, a confronto con gli altri esemplari di pannelli agiografici meridionali, di assoluta originalità nella selezione degli episodi: quasi un manifesto della traiettoria europea percorsa dall'immagine del santo a partire dalla traslazione delle sue reliquie a Bari.

---

<sup>1329</sup> In rapporto all'indice stilato da Lorenzo Riccardi una situazione simile si verifica nella chiesa di S. Lucia di Brindisi (XIV secolo: Riccardi, *Out of Necessity*, p. 166, nr. I.h), a S. Francesco a Teggiano (SA, seconda metà del XIV secolo: ivi, p. 170, nr. IVb-IVc), a S. Andrea Apostolo dello Ionio (ivi, p. 169, nr.III.c; Id., *Agiografie dipinte nella Calabria ellenofona. L'affresco di santa Marina/Margherita nella chiesa di Campo a Sant'Andrea Apostolo dello Jonio*, in «Iconographica», 14 (2015), pp. 52-71, dove l'autore suggerisce che l'immagine sia posta a guardia della porta.

#### IV. TABELLA SINOTTICA DEI CICLI DELLA VITA DI SAN NICOLA NEL MEDIOEVO MEDITERRANEO

Le celle che descrivono i monumenti inclusi nella trattazione sono colorate: in azzurro i monumenti italiani; in verde i monumenti nei territori bizantini; in arancio l'unico caso Altomedievale. Senza colorazione sono indicizzati i principali cicli censiti da Patterson Ševčenko con riferimento al numero inserito nel suo indice (P.Š. nr.) e alcuni casi italiani del XIV secolo, con aggiornamento bibliografico ove presente.

La cronologia qui riportata costituisce solo un orientamento per alcuni casi più problematici, per i quali si rimanda alla discussione all'interno dei singoli paragrafi dedicati. Il nome del santo è abbreviato in N.

Rif.	Cronologia	Tecnica	Ubicazione	Iconografia	Stato di conservazione ed estensione	Bibliografia sintetica
<b>IV.1.</b>	757-767	Pittura murale	Lazio, Roma, S. Maria Antiqua, navata destra.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Miracolo della dote alle tre fanciulle (?)</li> </ul>	Dell'originaria decorazione in questa sezione orientale della parete destra non rimane che un ridotto frammento.	Gianandrea, <i>The fresco with the Three Mothers</i> , pp. 335-355.
P.Š.1.	XI secolo	Pittura su tavola	Egitto, Sinai, Monastero di Santa Caterina.  Egitto, Sinai, Arba'in, Cappella dei Quaranta Martiri.	<ul style="list-style-type: none"> <li>N. consacrato diacono</li> <li>N. consacrato vescovo</li> <li>Guarigione di Leone (Weitzmann)</li> <li>Morte di san N.</li> </ul>	L'anta laterale di trittico, si presenta oggi divisa a metà nel senso della larghezza. In origine il trittico poteva contenere fino a 20 episodi della vita del santo.	Weitzmann, <i>Fragments of an early St. Nicholas triptych</i> , pp.11-23.
<b>V.2.1</b>	Seconda metà- fine XI secolo	Pittura murale	Campania, Airola, Monastero di S. Gabriele, chiesa inferiore.	<ul style="list-style-type: none"> <li>N. salva i tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>		Piazza, <i>Pittura "beneventana"?</i> , pp. 367-384.
<b>V.2.2.</b>		Pittura murale	Puglia, Muro Leccese, Chiesa di Santa Marina, naos, prime due arcate.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Elemosina di N.</li> <li>Scena perduta</li> <li>N. abbatte l'albero di plakoma (?)</li> <li>Miracolo di mare (non identificato)</li> </ul>	A causa delle modifiche strutturali dell'edificio in età moderna, del ciclo non si preservano che i frammenti di tre episodi, anch'essi leggibili con difficoltà. Considerando la disposizione al di sopra	<i>Muro Leccese. La chiesa di Santa Marina.</i>



<b>V.2.3.</b>	1075 ca	Pittura murale	Piemonte, Abbazia di Novalesa, Cappella di Sant'Eldrado, prima campata e pareti d'ambito	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. rifiuta il latte materno</li> <li>• N. dona la dote al padre delle tre fanciulle</li> <li>• N. eletto vescovo (parte1)</li> <li>• N. eletto vescovo (parte2)</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Miracolo dell'olio pestifero</li> </ul>	<p>delle arcate è possibile ipotizzare che dovessero essere un totale di almeno otto episodi.</p> <p>Gli affreschi della volta sono in perfetto stato conservativo, ridipinte sono invece le due scene nelle pareti laterali.</p>	Segre Montel, <i>Affreschi medievali alla</i> , pp. 61-181.
<b>V.2.3</b>	Fine XI- inizio XI	Pittura murale	Piemonte, Verzuolo, Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, cappella alla base del campanile 3,10x2,90m; h 2,4 m	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Praxis de nautis</i></li> <li>• Miracolo delle tre fanciulle</li> <li>• <i>Praxis de Stratelatis</i> (parete di fondo)</li> <li>• Il popolo di Bari gioisce per l'arrivo delle reliquie del santo</li> </ul>	<p>La cappella alla base del campanile è stata accorciata in lunghezza nell'ambito del restauro della cappella del Rosario, con perdita dell'abside.</p> <p>L'apertura di una finestrella sul lato corto verso l'esterno ha decurtato una scena. Il pavimento è stato rialzato. Restauro del 1978.</p>	Cilento, Segre Montel, <i>Il recupero delle perdute memorie</i> , pp. 27-60.

<b>III.4.</b>	Inizio del XII secolo	Pittura murale	<p>Turchia, Myra, Aziz Nikolaos Kilisesi (Basilica di S. Nicola), cappella funeraria sud.</p> <p>Le scene si snodano al di sopra delle arcate degli arcosoli della parete nord e dei due ingressi, in totale:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• Miracolo di guarigione (famiglia ringrazia N.)</li> <li>• N. guarisce una donna sterile</li> <li>• <i>Thauma de Arthemide</i></li> <li>• Salvataggio da annegamento</li> <li>• <i>Thauma de Basilio</i></li> <li>• N. salva un indemoniato</li> <li>• Salvataggio da annegamento (<i>Thauma de Demetrio</i>)</li> <li>• <i>Thauma de Petro Scholario 1</i></li> <li>• <i>Thauma de Petro Scholario 2</i></li> <li>• (N. abbatte tempio di Diana/albero a Plakoma?)</li> <li>• Tre generali vengono avvisati del loro imminente arresto (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare in sogno all'imperatore Costantino (?) (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali davanti all'imperatore (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali ringraziano N. (<i>Praxis de Stratelatis</i>).</li> </ul>	<p>Crollo della copertura. Il ciclo è interessato da numerose lacune e la superficie pittorica appare compromessa.</p> <p>16 scene individuate. È possibile che il ciclo si estendesse nella metà occidentale della volta.</p>	Corağan Karakaya, <i>The Burial Chamber</i> , pp. 287-309.
<b>V.3.1.</b>		Pittura murale	Campania, Capo d'Orso (Maiori), S. Maria de Olearia, cappella di S. Nicola	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. salva tre innocenti (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• I tre generali ringraziano il santo (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> </ul>	<p>Gli affreschi hanno subito danni ingenti a causa delle infiltrazioni d'acqua. Sul lato nord i due episodi sono fortemente compromessi.</p>	Bergman, <i>Santa Maria de Olearia in Maiori</i> .

<b>V.3.2.</b>		Pittura murale	Sicilia, Frazzanò, Monastero di S. Filippo di Fragalà, <i>katholikon</i> navata centrale, parete sud.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo di mare/ <i>Praxis de stratelatis</i></li> <li>• Miracolo marino (resurrezione di Amoni)</li> </ul>	Gli affreschi sono quasi del tutto illeggibili, complice del pessimo stato conservativo è la posizione nel registro superiore della navata.	<i>San Filippo di Fragalà un monastero greco.</i>
<b>IV.2.1.</b>	XII secolo	Pittura murale	Grecia, Zacinto, Lagopodo, Agios Nikolaos, <i>naos</i> .	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. salva tre condannati innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare al prefetto Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Le due scene superstiti si trovano al lato di una doppia arcata crollata. Sulla base dell'osservazione dello spazio disponibile è possibile ritenere che ci fossero altre due scene tra le due conservate. Ulteriore spazio al lato della prima conservata, totale di 4 o 5 episodi.	Vocototopoulos, <i>Lagopodo, Aghios Nikolaos</i> , nr. 28, pp. 221-228.
<b>IV.2.2.</b>	XII secolo	Pittura murale	Georgia, Shida Kartli, Monastero di Rkoni, <i>parekklesion</i> .	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo della dote alle tre fanciulle</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. rifiuta il latte materno</li> </ul>	Totale di 4 episodi (?)	Inedito, segnalato in: Dibelbulze, <i>St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century</i> , p. 68.
<b>V.3.3.</b>	Seconda metà XII	Scultura in funzione architettonica (colonna)	Marche, Ancona, Museo Diocesano Già San Ciriaco, cripta della Madonna delle Lacrime (1834) 44x15cm ø16 cm	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. rifiuta il latte materno</li> </ul>	Avanzata corrosione superficiale.	Milone, <i>Scultore romanico di ambito padano</i> , in <i>San Nicola. Splendori d'Arte tra Oriente e Occidente</i> , pp. 327-328, nr. VI.5.
<b>V.3.4.</b>	Ultimo quarto-fine XII secolo	Scultura in funzione architettonica (architrave)	Toscana, Lucca, S. Frediano, portale destro di facciata e portale meridionale.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N. (in piedi nella vasca)</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/ Adeodato</i> (3 episodi)</li> </ul>	Taddei, <i>Un miracolo di san Nicola e l'officina di Biduino</i> , pp. 421-426.	

V.3.5.				Toscana, Barga, S. Frediano, portale settentrionale	Scultura in funzione architettonica (architrave)				Ibid.
V.3.6.				Campania, Minuto, SS. Annunziata, Cripta.	Pittura murale				Bergman, <i>The Frescoes of Santissima Annunziata</i> , pp. 71-83.
P.Š.2.				Grecia, Kastorià, Agios Nikolaos tou Kasnitzes, narthece	Pittura murale			Le pitture della chiesa, compreso il ciclo nicolaiano, sono molto scure a causa di un mancato restauro (pittura).	Pelakanidis, Chatzidakis, <i>Kastoria</i> , pp. 50-67.
P.Š.3.				Egitto, Monastero di S. Caterina, icona agiografia	Pittura su tavola				Patterson Ševčenko, <i>Artista bizantino, Icona agiografica di san Nicola, in San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente</i> , pp.207-208, nr. II.6.
							<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Thauma de Basilio/ Adeodato</i> (3 episodi)</li> <li>• Basilio/Adeodato alla mensa dei saraceni</li> <li>• Basilio/Adeodato riportato a casa dai genitori</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino</li> <li>• N. appare ad Ablavio</li> <li>• Tre generali interrogati da Costantino</li> <li>• N. cura un uomo posseduto</li> <li>• Scena non identificata</li> <li>• Scena non identificata</li> </ul>		
							<ul style="list-style-type: none"> <li>• Consacrazione a vescovo</li> <li>• N. celebra la messa</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali ringraziano san N. (<i>Praxis de stratelatis</i>)</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Thauma de Basilio</li> </ul>		

V.3.7.		Scultura in funzione architettonica (colonna)	Emilia Romagna, Galeata, Museo Civico Mons. Domenico Mambriani. Già Abbazia di Sant'Ellero, Galleria del Chiostro 90x17 cm ø 10cm	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Thama de Basilio 2</li> <li>• N. salva tre innocenti (<i>Praxis de stratelati</i>)</li> <li>• Morte del santo</li> <li>• N. rifiuta il latte materno</li> </ul>		Soulanian, <i>Column statue of Saint Hilary</i> , pp. 93-95, nr. 22.
P.Š. 4.	Fine XII - inizio XIII	Pittura murale	Grecia (Laconia), Monemvasia, Santa Sofia, <i>prothesis</i> , volta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. salva tre uomini dall'esecuzione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Il numero totale di episodi ignoto.	
P.Š. 5.	Inizio XIII secolo	Pittura su tavola (icona epistilio)	Egitto, Sinai, Monastero di Santa Caterina	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo delle tre fanciulle</li> <li>• San N. salva tre innocenti dall'esecuzione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Morte di N.</li> </ul>	Tre delle originarie 6. Lo stato conservativo e la documentazione fotografica non permettono una lettura dell'opera.	
IV.2.3. P.Š. nr.A9		Pittura murale	Georgia, Kintsvisi, S. Nicola, braccio occidentale, volta e parte alta delle pareti laterali nord e ovest.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• N. consacrato diacono *</li> <li>• N. consacrato vescovo *</li> <li>• N. distrugge gli idoli *</li> <li>• N. abbatte albero a Plakoma</li> <li>• N. salva tre innocenti (<i>Praxis de stratelatis</i> 1)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i> 2)</li> </ul>	La posizione del ciclo e lo stato conservativo rendono estremamente difficile la decifrazione delle scene ancora conservate. 12 scene totali.	Didebulze, <i>St. Nicholas in the 13<sup>th</sup> century</i> , pp. 61-77.

P.Š. 6.	Secondo quarto del XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Arta, Agios Nikolaos Rodias, narthece, parete nord	<ul style="list-style-type: none"> <li>N. appare a Costantino (?) (<i>Praxis de Stratelatis</i> 4)</li> <li>Tre generali ringraziano N.</li> <li>Miracolo di mare</li> <li>Miracolo di mare</li> </ul>	Il numero totale di episodi è ignoto.	L. Fundić, <i>Zidno slikarstvo crkve Svetog Nikole Rodijasa kod Arta. Prilog proucavni negovog programa, ikonografije i stila</i> (The wall painting in the church of St. Nicholas tes Rhodias near Arta. A contribution to the study on its program, iconography and style), in «Zograf», 34 (2010), pp. 87-109.
P.Š. 7.		Pittura murale	Grecia, Messenia, Kastania (Megale), Agios Nikolaos, naos volta e lunette pareti nord e sud	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nascita di N.</li> <li>Educazione</li> <li>N. consacrato diacono</li> <li>N. consacrato vescovo</li> <li>N. abbatte albero a Plakoma</li> <li>Miracolo di mare</li> <li>Tre generali in prigione sono avvisati dalla guardia della loro imminente esecuzione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	8 episodi totali.	Silias Koukiaris, <i>Wall painting in Churches</i> , pp. 111-118.
P.Š. 9	1230 ca	Pittura murale	Serbia, Studenica, chiesa della Vergine, narthece, cappella nord	<ul style="list-style-type: none"> <li>San Nicola appare ad Abiavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Il numero totale di episodi è ignoto.	

	Entro la prima metà XIII	cammeo	New York, The Metropolitan Museum of Art, cammeo di agata 3x1,8 cm	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. rifiuta il latte</li> </ul>		C.T. Little, <i>Ambito dell'Italia meridionale, San Nicola rifiuta il latte di sua madre</i> , in <i>San Nicola. Splendori d'Arte</i> , p. 286, nr. V.2.
V.4.1.		Pittura murale	Puglia, Casalrotto (Mottola), S. Margherita, a sinistra dell'ingresso. 120x80cm	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo della dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Caragnano, <i>Una inconsueta iconografia nicolaiana</i> , pp. 51-60.
V.4.2.		Pittura murale (affreschi staccati)	Campania Aversa, Museo Diocesano (deposito). Già Aversa, S. Maria in Piazza.  Due riquadri di 60 cm di lato.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo marino non identificato</li> <li>• Miracolo marino non identificato</li> </ul>	<p>Perdita praticamente totale del contesto. Lo stacco è forse avvenuto in modo sconsiderato (1952).</p> <p>La bordatura continua più in basso, dove dovevano essere presenti sicuramente altre due scene di formato analogo. Le dimensioni ridotte fanno pensare che a queste fosse affiancata la figura iconica del santo.</p>	Romano, <i>Affresco con storia di san Nicola; Affresco di S. Caterina di Alessandria</i> , in <i>Caserta e la sua Reggia</i> , nr. 163-164, p. 209.

V.4.3	Pittura su tavola	<p>Puglia, Bari, Pinacoteca Provinciale, San Nicola e storie della sua vita.</p> <p>Insieme a Santa Margherita e storie della sua vita già Bisceglie, Chiesa di S. Margherita</p> <p>130x83 cm</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N. (Miracolo del bagnetto)</li> <li>• N. va a scuola</li> <li>• Dote alle tre fanciulle (<i>Praxis de Tribus Filiabus</i>)</li> <li>• Ringraziamento del padre (<i>Praxis de Tribus Filiabus</i>)</li> <li>• N. scelto come vescovo</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i> (i naviganti ringraziano il santo)</li> <li>• <i>Thauma de Artemide</i></li> <li>• <i>Thauma de Artemide</i> apparizione di N. in mare</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• I tre generali ringraziano il santo (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Basilio/Adeodato alla mensa dei saraceni</li> <li>• Basilio/Adeodato riportato a casa</li> </ul>	<p>Degli affreschi della cripta rimane solo la lunetta con miracolo di N., parte del velario e altri motivi</p>	<p>Belli d'Elia, Gelao (a cura di), <i>La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo</i>, Roma 1999, nr. 3, pp. 38-40.</p>
V.4.4.	Pittura murale	Trentino Alto-Adige Sonnenburg/ Castelbadia, Monastero di San Lorenzo, cripta.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N. (rifiuta il latte)</li> </ul>	<p>Degli affreschi della cripta rimane solo la lunetta con miracolo di N., parte del velario e altri motivi</p>	<p>Steppan, <i>Die romanischen Fresken der Krypta von</i></p>



					decorativi dei sottarchi e degli intradossi. Delle altre lunette non si conservano che minute tracce dell'originaria decorazione.	Sonnenburg, pp. 235-248.
<b>IV.2.4.</b>	Metà XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Mani, Glezou (Pyrgos Dirou), Ag. Nikolaos, volta.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> </ul>	Lo stato conservativo generale degli affreschi è pessimo, nonostante questo è possibile definire con certezza l'estensione del ciclo nicolaiano, fin dall'origine limitato alle due sole scene conservate.	Stavrououlos-Makri, <i>Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου</i> .
<b>P.Š. 8.</b>	Metà XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Eurytaneia, Episkopi, Chiesa della Koimesis, prothesis e parete nord del naos (?)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> </ul>		E.N. Teocharidou, <i>Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στην Επισκοπή Εύρυτανίας</i> , Athenai 2014.
<b>P.Š 10</b>	1259	Pittura murale	Bulgaria, Bojana, Chiesa dei SS. Pantaleimon e Nicola, narteca, volta e lunette  Rivedere ordine lettura Tra metà sud e metà nord e 3 metà di lunette	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Praxis tribus filiabus</li> <li>• Thaurma de Demetrio</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• N. salva tre innocenti (Praxis de Stratelatis 1)</li> <li>• N. appare a Costantino (Praxis de Stratelatis 2)</li> </ul>		Schroeder, <i>Transformative narratives and shifting Identities</i> , pp. 103-128.

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. appare ad Ablavio (Praxis de Stratelatis 3)</li> <li>• Tre generali dinanzi a Costantino (Praxis de Stratelatis 4)</li> <li>• Tre generali ringraziano N. (Praxis de Stratelatis 5)</li> <li>• N. distrugge idoli pagani</li> <li>• Miracolo di Mare</li> <li>• Miracolo del tappeto</li> <li>• Morte di N.</li> <li>• <i>Thauma de Basilio</i></li> </ul>			
<b>V.4.5.</b>	Poco oltre la metà XIII secolo	Pittura su tavola	Toscana, Peccioli, Pieve di S. Verano, Museo di Arte Sacra 123x101cm  (già Pisa, Chiesa di San Nicola?)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Basilio/Adeodato alla mensa dei saraceni portato in salvo da N.</li> <li>• N. riconduce Basilio Adeodato dai genitori</li> <li>• N. dona la dote alle tre fanciulle</li> </ul>			Bacci, <i>Pittore pisano San Nicola e quattro scene del suo ciclo agiografico</i> , in <i>San Nicola. Splendori d'arte</i> , VI.12, pp. 293-294.
<b>V.4.6.</b>		Pittura su tavola	Londra, National Gallery, Margarito d'Arezzo, Paliotto con la Vergine e storie di santi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Thauma de Diana</i></li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Sull'opera non sono mai state svolte indagini diagnostiche.		Gordon, <i>The Italian Paintings before 1400</i> , London 2011.
P.Š.11.	Seconda metà del XIII	Pittura murale	Bulgaria, Menlik, S. Nicola, <i>prothesis</i> ,  numero di scene notali ignoto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita (?)</li> <li>• Miracolo marino</li> </ul>			
P.Š.14.		Pittura su tavola	Cipro, Nicosia, Museo della Fondazione Makarios III, icona agiografica di S. Nicola	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. è consacrato sacerdote</li> </ul>	L'icona è stata restaurata nel 2009 a Roma e ha recuperato molta della		<i>Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio</i> .

V.4.7.	Seconda metà- fine XIII secolo	Pittura murale	Sicilia, Lentini, Chiesa rupestre di S. Margherita, cappella laterale, icona agiografica murale san Nicola in trono	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. è consacrato vescovo</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino e ad Ablavio (nello stesso riquadro) (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Tre chierici</li> <li>• Thaurma de Basilio Adeodato</li> <li>• Morte di N.</li> <li>• sepoltura</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	<p>sua originaria qualità. Sfortunatamente la colonna di sinistra ha subito gravi perdite di intere sezioni di pellicola pittorica.</p>	
					<p>Il ritratto del santo a figura intera inserito entro un arco dipinto (e incassato rispetto alla parete) era affiancato sulla sinistra e sulla destra da scene narrative.</p> <p>Le dimensioni della parete, del riquadro agiografico, della nicchia, non sono note tale che non è possibile indicare il numero complessivo di scene.</p>	Arcidiacono, <i>Mémoire byzantine en Sicile orientale</i> , pp. 115-142.

V.4.8.		Pittura murale	Puglia, Andria, Santuario di S. Maria dei Miracoli, cripta (chiesa rupestre), navata laterale destra, icona agiografica murale  2ca x 1,15mt (inclusa bordatura) Ogni riquadro misura ca. 29x35 (esclusa bordatura)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Praxis de <i>Tribus filabus</i> (1 scena ma occupa in altezza due riquadri)</li> <li>• Miracolo marino</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i> (?)</li> <li>• N. salva i tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Scena non identificata (si vede solo N. sulla destra stante)</li> </ul>	La pellicola pittorica è molto fragile a causa dell'umidità di risalita della grotta, gli ultimi quattro riquadri sono molto compromessi (l'ultimo è illeggibile)  6 episodi solo su una colonna	Riccardi, <i>Out of Necessity</i> , P. 165.
P.Š.12	1270 ca	Pittura murale	Serbia, Sopocani, chiesa della Trinità, diaconicon.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Consacrazione di san N. (?)</li> <li>• Miracolo marino</li> </ul>	Il numero totale degli episodi è ignoto.	
P.Š.13	1271 ca	Pittura murale	Repubblica della Macedonia del Nord, Bitola (Manastir), chiesa della Vergine (già S. Nicola)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. è consacrato diacono</li> <li>• N. è consacrato vescovo</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali ringraziano il santo (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Elemosina di N.</li> </ul>		

<b>V.4.10.</b>	1280 ca?	Pittura murale	Puglia, Acquarica del Capo, Chiesa della Madonna dei Panetti, parete nord.  Santo ca. 2 mt (la figura si trova a circa 85 di altezza rispetto al piano moderno di calpestio e il bordo che incornicia l'immagine in alto si ferma alla stessa altezza della finestra)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. appare in sogno a Costantino/Ablavio</li> <li>• Tre generali in prigione</li> </ul>	Dell'originario ciclo narrativo non rimangono che tracce, affiorano brani di pellicola pittorica qua e là, quasi del tutto indecifrabili. Le scene erano corredate da iscrizioni in greco. Parete misura complessivamente 2,30 mt di larghezza, lo spazio disponibile potrebbe permettere di ipotizzare un totale di 5-6 episodi.	Safran, Scoperte Salentine, pp. 69-94.
<b>IV.4.11</b>	1280ca.	Pittura murale	Lazio, Roma, <i>Sancta Sanctorum</i> , parete nord, lunetta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Romano, <i>La cappella del Sancta Sanctorum</i> , pp. 336-339
<b>IV.4.12.</b>			Lazio, Roma, S. Saba, 'quarta navata'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Quadri, <i>La decorazione pittorica della "quarta navata"</i> , pp. 367-372.
P.Š. 15	Terzo quarto del XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Attica, Megara, Elaioni, S. Nicola, diaconicon, volta.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• San N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• San N. salva i tre innocenti</li> </ul>		
P.Š.16.	1287	Pittura murale	Grecia, Korinthia, Klenia, Agios Nikolaos, volta a botte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di san N.</li> <li>• N. va a scuola</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Albero di Plakoma</li> </ul>		Silias Koukiaris, <i>Wall painting in Churches</i> , pp. 111-118.

IV.2.5.	Entro ultimo quarto del XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Laconia, Epidauros Limira, S. Nicola, sezione ovest della volta.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Nascita di san N.</li> <li>• N. va a scuola</li> <li>• Guarigione di una donna</li> <li>• N. è consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato sacerdote</li> <li>• N. è consacrato vescovo</li> <li>• N. abbatte albero di Plakoma</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Scena perduta</li> </ul>	La superficie degli affreschi è scurita e interessata da alcune lacune. 12 episodi totali.	Drandakis, Kalopissi, Panayotidi, "Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμυρά, pp. 209-263
IV.2.6.	Ultimo quarto del XIII secolo-inizio XIV	Pittura murale	Israele, Gerusalemme, S. Nicola, abside meridionale, parete laterale.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• N. celebra la messa</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. salva i tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Il ciclo sembra essere posizionato su una parete decurtata. La superficie mostra i segni della scappellatura per l'allettamento di un nuovo strato di intonaco. Scoperta casuale degli affreschi nel corso di	Yezer, Re'em, Old City, Church of St. Nicholas.

					lavori di manutenzione ordinaria.	
	Entro la fine del XIII secolo	Pittura murale	Grecia, Focide, Efpalio, Agios Iohannis, narthece	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di san N.</li> <li>• <i>Praxis de Tribus Filiabus</i></li> <li>• N. salva tre condannati innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Condizione degli affreschi estremamente frammentaria.	
P.Š.17.		Pittura murale	Grecia, Laconia, Geraki (pressi), S. Nicola, naos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• Apparizione in sogno (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	Numero totale di scene ignoto.	
IV.4.9.		Scultura lignea	Lazio, Montecassino, Museo dell'Abbazia Già S. Vittore del Lazio, S. Nicola	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. e il fanciullo Adeodato</li> </ul>		Riccardi, <i>Circondata di rispetto e protezione: per una storia della tutela della scultura lignea medievale nel Frusinate</i> , pp. 409-454.
V.4.13		Pittura murale	Sicilia, Buccheri, Chiesa rupestre di S. Nicola, icona agiografica murale dimensioni sconosciute	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. dona la dote alle tre fanciulle</li> </ul>	Affreschi estremamente frammentari, dell'originaria icona agiografica rimane la parte superiore della figura iconica e l'unica scena qui menzionata. Per ora non saprei dire di quante scene si componesse	Arcidiacono, <i>Mémoire byzantine en Sicile orientale</i> , p. 119.
V.4.14.		Pittura murale	Piemonte, Settimo Vittone, Pieve di S. Lorenzo, parete laterale destra, Guglielmo da Orta	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. salva tre scolari nella botte</li> </ul>		<i>La pieve di S. Lorenzo e il Battistero di S. Giovanni.</i>

P.Š.18.	Pittura murale	Grecia, Laconia, Agoriane, S. Nicola, diaconicon.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• N. salva tre innocenti dall'esecuzione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Guarigione di un indemoniato</li> <li>• Morte di N.</li> <li>• Scena non identificata</li> </ul>		M.-M. Emmanuel, <i>Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας</i> , in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 14 (1987-1988), pp. 107-150.
P.Š.19	Pittura murale	Serbia, Arilije, S. Achilleo, diaconicon.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• N. salva tre innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>).</li> </ul>		
Fine XIII- inizio XIV secolo	Ricamo	Lazio, Anagni, Tesoro della Cattedrale, casula di Bonifacio VIII  <i>Opus anglicanum</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. rifiuta il latte</li> <li>• Educazione</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• <i>Thauma de Arthemide/Diana 1</i></li> <li>• <i>Thauma de Arthemide/Diana 2</i></li> <li>• Miracolo del vaso d'oro 1</li> <li>• Miracolo del vaso d'oro 2</li> <li>• N. abbatte gli idoli</li> <li>• Carità di N. (?)</li> <li>• Icona 1</li> <li>• Icona 2</li> <li>• Tre chierici uccisi dall'oste 1</li> </ul>	L'odierno piviale era in origine una dalmatica di cui Elster è riuscita a ricostruire la disposizione degli episodi. Nel riadattamento della veste alcuni di essi sono stati mutilati.	Elster, <i>Die textilen Geschenke Papst Bonifaz VIII</i> , pp. 335-361.



				<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tre chierici nella botte 2</li> <li>• Tre chierici resuscitati ringraziato N. 3</li> <li>• Resurrezione di Amoni</li> <li>• Resurrezione del bambino bollito</li> <li>• Guarigione dell'indemoniato</li> <li>• Morte di N.</li> <li>• Miracolo della dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. salva una nave da una tempesta</li> <li>• <i>Thauma de Diana/Arthemide</i></li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali ringraziano N. (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. risuscita giovane strangolato dal demonio</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i> 1</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i> 2</li> <li>• <i>Icona</i></li> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle (?)</li> </ul>	Due scene del registro più basso sono andate perdute.	Volpe, <i>Transetto settentrionale. La cappella di san Nicola</i> , pp. 430-445.
	Pittura murale	Umbria, Assisi, basilica inferiore, transetto destro, cappella di S. Nicola				
P.Š.20.	Inizio XIV secolo	Pittura murale	Kosovo, Prizren, Bogorodica Lieviska, abside meridionale.			

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apparizione a Costantino (?) (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Morte di N.</li> <li>• Scena non identificata</li> </ul>			
Pittura murale	Puglia, Monopoli, S. Maria Amalfitana, cripta 160x160 cm le scene sulla colonna di destra misurano 50/51 cm di larghezza l'icona è a 70 cm da terra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colonna di sinistra: N. salva i tre concittadini innocenti</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i></li> <li>• Scena di ringraziamento (?)</li> <li>• Colonna di destra: Miracolo della dote alle tre fanciulle</li> <li>• Scena di consacrazione (?)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato sacerdote</li> <li>• N consacrato vescovo</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>	La natura della originaria grotta forse è la principale causa dello stato di estremo deterioramento della pellicola pittorica. Le due scenette più in basso sono completamente perdute. Totale di 8 episodi.	Riccardi, <i>Out of Necessity</i> , p. 167.	
Pittura murale	Repubblica della Macedonia del nord, Staro Nagoričino, S. Giorgio, diaconicon.		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> </ul>			
Pittura murale	Grecia, Tessalonica, S. Nicola Orfano, nartrice, parete est.		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> </ul>		K. Kirchhainer, <i>Die Bildausstattung der Nikolauskirche in</i>	

V.5.1.	
P.Š.21	
P.Š.23.	

			<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. consacrato sacerdote</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• <i>Praxis de navibus frumentariis</i> (?)</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare all'imperatore Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Morte di N.</li> </ul>		<p><i>Thessaloniki Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien</i>, Weimar 2001 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 3).</p>
<b>V.5.2</b>	Scultura, bassorilievo	Puglia, Bari, Basilica di S. Nicola, esterno, retro, icona agiografica murale. 131x101 cm (con cornice), ca.116x86 cm (senza cornice)	<p>Sulla sinistra:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• N. trae in salvo il fanciullo Basilio/Adeodato</li> <li>• N. frusta l'ebreo</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• Bastone rotto</li> </ul> <p>Sulla destra:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. salva i tre scolari nella botte</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> </ul>		Belli D'Elia, <i>La basilica di S. Nicola a Bari</i> , p. 137.
<b>V.5.3.</b>	miniatura	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. J. II, 17. Leggendaro dei santi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dote alle tre fanciulle</li> <li>• Elezione a vescovo</li> <li>• <i>Praxis de Nautis</i></li> </ul>		Buchtal, <i>Notes on a Sicilian Manuscript</i> , pp. 36-39.

P.Š.25	Pittura murale	Grecia, Creta, Apokoronos, Maza, S. Nicola, naos, volta a botte.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo delle Navi granarie</li> <li>• Artemide Diana dona la giara diabolica ai pellegrini <i>Thauma de Artemide</i></li> <li>• N. fa gettare il contenuto della giara in mare <i>Thauma de Artemide</i></li> <li>• N. salva i tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> <li>• I tre generali innocenti in prigione (<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> <li>• N. appare in sogno all'imperatore Costantino (<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> </ul>		
			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato sacerdote</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. salva i tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> <li>• Tre generali in prigione(<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stralitalits</i>)</li> </ul>		

<b>V.5.4.</b>			Pittura murale	Puglia, Monte Sant'Angelo, S. Maria Maggiore, controfacciata, icona agiografica murale	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i> 1</li> <li>• <i>Thauma de Basilio/Adeodato</i> 2</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> </ul>	Le storie del santo si dispongono su di un'unica colonna sulla sinistra, in totale dovevano essere 5 episodi.	Riccardi, <i>Out of Necessity</i> , p. 168.
		1330 ca		Toscana, Firenze, Galleria degli Uffizi, Ambrogio Lorenzetti 96,2 x 52,3 cm 95,8 x 52,3 cm	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. dona la dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. ordinato vescovo</li> <li>• Miracolo delle navi granarie</li> <li>• N. resuscita un fanciullo</li> </ul>	Coppia di pannelli ciascuno contenente due scene, assemblati da un'opera più ampia (un polittico?)	F. Zeri, <i>Due resti di un polittico di Ambrogio Lorenzetti</i> , in «Paragone. Arte», 13 (1951), 2, pp. 52-54.
<b>V.6.1.</b>		1347 (?)	Pittura su tavola	Firenze, Galleria degli Uffizi, Paolo Veneziano, due scomparti di polittico Già collezione Contini-Bonaccorsi, già Venezia, Palazzo ducale?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• N. dona la dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Guarnieri, <i>Paolo Veneziano</i> , in <i>San Nicola. Splendori d'arte</i> , pp. 329-330, nr. VI.8.
<b>P.Š.28.</b>		1349 (?)	Pittura murale	Grecia, Messenia, Platsa, S. Nicola di Campinari, abside meridionale	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• Educazione</li> <li>• N. consacrato diacono</li> <li>• N. consacrato vescovo</li> <li>• Dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Miracolo marino</li> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• N. appare a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> </ul>		

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. appare ad Ablavio (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali dinanzi a Costantino (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Tre generali ringraziano N. (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Carità di N.</li> <li>• Guarigione di un cieco (?)</li> <li>• N. visita il Santo Sepolcro (?)</li> <li>• Morte di N.</li> </ul>			
Metà XIV secolo	Pittura su tavola	Sardegna, Ottana (Nuoro), Chiesa di S. Nicola, Maestro delle tempere francescane (attivo tra il 1330 e il 1345), polittico con storie di san Francesco e san Nicola.	<ul style="list-style-type: none"> <li>*Immagine iconica del santo con il fanciullo Adeodato</li> <li>• Nascita del santo (sta in piedi nella vasca)</li> <li>• Dote alle tre fanciulle</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Basilio/Figlio di Getrone 1</li> <li>• Basilio/Figlio di Getrone 2</li> <li>• Tre chierici resuscitati</li> <li>• Miracolo dell'olio pestifero</li> <li>• Morte di N.</li> </ul>			<p>N. Usai, <i>Il politico di Ottana: la vita di San Francesco in un dipinto su tavola del XIV secolo</i>, in «Ikon», 3 (2010), pp.109-124.</p> <p>P. Leone de Castris, <i>La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò: il Maestro delle tempere francescane</i>, in <i>Boccaccio e Napoli nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento</i>, atti del convegno (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano et. al, Firenze 2014, pp. 71-80.</p>	
	Pittura murale	Veneto, Udine, cattedrale, Vitale da Bologna	<ul style="list-style-type: none"> <li>• N. dona la dote alle tre fanciulle</li> </ul>				

				<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miracolo di mare</li> <li>• N. salva tre concittadini innocenti (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Bastone rotto )?)</li> <li>• Il miracolo della coppa d'oro</li> <li>• Tre chierici (due episodi)</li> </ul>		
<b>IV.2.7.</b>	1360ca	Pittura murale	Cipro, Famagusta, Madonna del Carmelo, N. affiancato da riquadri narrativi ai lati della testa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tre generali in prigione (<i>Praxis de Stratelatis</i>)</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Bacci, <i>Patterns of Church Decoration in Famagusta</i> , pp. 202-276.
<b>V.6.1.</b>		Pittura murale	Croazia, Raccotole, S. Nicola, navata.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nascita di N.</li> <li>• N. fanciullo cura una donna</li> <li>• N. abbatte l'albero di Plakoma</li> <li>• Dono della dote alle tre fanciulle</li> </ul>		Cozzi, <i>Affreschi medievali in Istria</i> , pp. 189-220.

## Conclusioni

Il *corpus* di immagini narrative di san Nicola nel Medioevo abbraccia una geografia ampia che dalla Turchia, alla Grecia, ai Balcani e al Caucaso attraversa l'intera Europa. In questo senso l'Italia costituisce un passaggio obbligato, anche ma non solo, grazie al ruolo sancito dall'arrivo delle reliquie nella città di Bari (1087). Tale ruolo è confermato dalle testimonianze visuali prese in esame (Cap. V), nelle quali, accanto all'imprescindibile ruolo del Mediterraneo orientale per l'elaborazione dell'iconografia, alcune peculiari rappresentazioni del santo in Europa sono state invocate come necessari punti di orientamento sia per certi episodi raffigurati sia in relazione alla tipologia di manufatti. In merito alla traslazione delle reliquie di san Nicola a Bari, sembra importante sottolineare che i precoci cicli della vita del santo in Italia concorrono a ridisegnare il ruolo dell'evento, che solo in parte può considerarsi generatore di un movimento centrifugo del culto nicolaiano, da Bari verso l'intero territorio italiano e l'Europa. In altre parole, la traslazione sembra rappresentare la conseguenza – un punto di arrivo – piuttosto che la causa del radicamento del culto nel Meridione d'Italia, nelle aree d'origine dei nuovi conquistatori, i Normanni, e più in generale in Europa, come si può dedurre del resto anche dalla geografia delle fonti latine dedicate al santo presa in esame (Cap. II).

Se in Oriente solo la vita di san Giorgio ha un numero di rappresentazioni pari a quelle di san Nicola, per quanto riguarda il panorama italiano nell'arco cronologico preso in esame, dall'XI alla fine del XIII secolo, l'aspetto quantitativo, pure di un certo rilievo, sembra passare in secondo piano. Ciò che appare infatti del tutto eccezionale per le rappresentazioni narrative del santo in Italia è la varietà geografica e dunque la molteplicità culturale. Le sue immagini travalicano i confini dei culti locali e trovano il loro spazio nei contesti più disparati, rispecchiando e mettendo in luce l'aspetto più peculiare della personalità di san Nicola: la sua poliedricità.

Un altro aspetto che, in chiusura, mi sembra necessario riprendere brevemente è la questione dei modelli iconografici della vita di san Nicola in Oriente, rispetto alla quale anche il catalogo dei monumenti italiani è servito come raccolta di dati per una verifica. Le conclusioni di Patterson Ševčenko sulla selezione degli episodi della vita del santo nell'iconografia bizantina e sulla loro frequenza sembrano confermate dalle recenti acquisizioni nei territori della Grecia, della Georgia e della Terra Santa, che abbiamo trattato in questa sede (IV.2).

L'ipotesi di un archetipo del ciclo biografico di san Nicola nell'ambito della produzione libraria è stata approfondita in questo lavoro sia sulla base di una panoramica delle precoci testimonianze di singole scene narrative o micro-cicli illustrati in Europa (IV.3), sia attraverso la lente di



ingrandimento di un caso di studio italiano, il manoscritto del *Leggendario dei santi* di Torino (IV.5.3). Dalle immagini che corredano i manoscritti latini contenenti la vita del santo tra XI e XIII secolo in Francia, Inghilterra e Germania emerge una sostanziale originalità e indipendenza rispetto all'iconografia bizantina, quando non una chiara ignoranza. Per il manoscritto siciliano di Torino, del principio del XIV secolo, si è qui proposto che, per la selezione degli episodi e per la loro iconografia, l'artefice possa aver seguito la falsariga di un ciclo pittorico o di un'icona agiografica piuttosto che di un modello miniato bizantino.

Messa dunque in parentesi l'ipotesi di un archetipo librario, rimane aperta la questione dell'esistenza e dell'individuazione di un illustre modello di riferimento alla base delle numerose attestazioni iconografiche narrative orientali. Il punto di partenza è stato, come logico, il luogo delle origini del culto, il santuario di Myra (Cap. III). Il *naos* della basilica di san Nicola sembra dovesse aver accolto un tempo un'estesa decorazione pittorica, nella quale difficilmente ci si può esprimere sull'eventuale presenza di un ciclo nicolaiano (Cap. III.4.3). D'altro canto occorre ricordare che, pur nel suo stato frammentario, il ciclo narrativo della "camera funeraria sud", realizzato al principio del XII secolo, mostra una peculiare selezione di episodi e costituisce un caso a sé, privo di emuli nei secoli successivi (Cap. III.4.5). L'ambiente che ospita le pitture costituiva al suo tempo un nuovo accesso alla basilica e accoglieva un sarcofago ellenistico riutilizzato come nuova fonte dell'olio taumaturgico del santo, il *myron*. Non si può escludere che l'originalità del ciclo di Myra derivi direttamente dal contenuto di una *Vita*, forse locale, perduta, a disposizione e in uso presso il santuario. Nondimeno, la presenza di numerosi miracoli di guarigione altrimenti sconosciuti e alcuni possibili riferimenti alla stessa città di Myra sembrano potersi interpretare nell'ottica di una deliberata ripresa della tradizione locale. È possibile quindi che la "camera funeraria sud" rispecchi una politica culturale, una spinta di rinnovamento dovuta alla riconquistata (seppure effimera) centralità raggiunta dalla regione, tra gli ultimi anni dell'XI secolo e i primi decenni del XII, grazie alla dinastia Comnena.

In teoria rimane sempre aperta la possibilità che un modello iconografico della vita di san Nicola fosse stato elaborato, a un certo punto, nella capitale bizantina, sebbene, come brevemente indicato (Cap. IV.1), dalle fonti scritte sulle dedichezioni a san Nicola nella città di Costantinopoli, a partire dal VII secolo, nulla si possa evincere circa l'esistenza di un ciclo narrativo dedicato al santo, ma si possano unicamente indicare alcuni monumenti "candidati" a questo ruolo.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Fonti agiografiche su san Nicola

- Alano di Lilla, *De Sancto Nicolao episcopo et confessore sermo*, in *Patrologiae cursus completus ... Series Latina*, ed. par J.-P. Migne, Paris 1855, 210, coll. 226-228.
- Alfano di Salerno, *Carmina* ed. A. Lentini, F. Avagliano, *I carmi di Alfano I arcivescovo di Salerno*, Montecassino 1974 (Miscellanea Cassinese, 38).
- *Analecta Hymnica Graeca e codicibus eruta Orientis Christiani*, ed. E. Papaeliotopoulos-Fotopoulos, Athenai 1996, 1: *Kanones Menaion*.
- Andrea di Creta, *Encomium*, edito in Anrich, Hagios Nikolaos, I, pp.427-428.
- Anonimo beneventano, *Adventus Nicolai Beneventum*, ed. in C. Lepore, R. Valli, *L'“Adventus” di s. Nicola in Benevento*, in «Studi beneventani», 7 (1998), pp. 30-69.
- Anonimo di S. Niccolò al Lido, *Monachi anonymi Littorensis Historiae de translatione sanctorum magni Nicolai, terra marique miraculis gloriosi, ejusdem avunculi alterius Nicolai, Theodorique, martyris pretiosi, de civitate Mirea in monasterium S. Nicolai de Littore Venetiarum*, in *Recueil des Historiens des Crusades, Historiens Occidentaux*, 5, Paris 1895, IV, pp. 253-292.
- Bartolomeo da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, a cura di E. Paoli, Firenze 2001.
- A. Beatillo, *Historia della vita, miracoli, traslatione, e gloria dell'illustrissimo confessore di christo S. Nicolo il magno arcivescovo di mira*, Napoli 1620.
- *Bibliotheca Hagiographica Graeca BHG*, 1347-1361.
- *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetates BHL*, 2: K-Z, Bruxellis 1898, pp. 890-899.
- *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetates. Supplementum BHL*, Bruxellis 1911, pp. 235-238.
- Desiderio di Montecassino, *Dialoghi sui miracoli di san Benedetto*, a cura di P. Garbini, A. Avagliano, Cava de Tirreni 2000 (Schola Salernitana, Studi e Testi, 3).
- Efrem di Kiev, *La leggenda di Kiev*, ed. in G. Cioffari, *La traslazione delle reliquie di S. Nicola nel racconto di un analista contemporaneo*, Bari 1980.
- Eustrazio di Costantinopoli, *De statu animarum post mortem (CPG 7522)*, ed. by P. van Deun, Turnout 2006 (Corpus Christianorum Series Graeca, 60); transl. in L. Demos, *The Cult of the Saints and its Christological Foundations in Eustratios of Constantinople's De statu animarum post mortem*, Doctor of Theology Thesis, Harvard University, Cambridge MA, 2010.
- N.C. Falcone, *Sancti confessoris pontificis et celeberrimi thaumaturgi Nicolai acta primigenia*, Neapolis 1751.
- Giovanni Amalfitano, Iohannes monachus Amalphitanus, *De obitu sancti Nicolai* (inedito) Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ex Vind. lat. 15 (olim Vindob. lat. 739), ff.174v-176r; (inedito) Roma, Biblioteca Vallicelliana, Tomo I, ff.14r-21r.
- Iohannes monachus Amalphitanus, *Vita s. Herinis (editio princeps)*, in M. Goulet, *La fondazione dell'Ospedale di Gerusalemme e gli orizzonti mediterranei della cultura di Amalfi medievale*, Turnhout 2009 (Instrumenta Patristica et Mediaevalia, 51).
- Giovanni Arcidiacono, *Translatio sancti Nicolai episcopi et confessoris*, ed. in Silvestro, *Santi, Reliquie e sacri furti*, pp. 93-113.
- Giovanni Diacono Napoletano, *Vita Sancti Nicolai*, ed. in Corsi, *La 'Vita' di san Nicola*, pp. 91-118.

- Giuseppe l’Innografo, *Menaion*, ed in E. Tomakides, *Iohseph ho Hymnographos*, Athens 1971.
- Jacopo da Voragine (o da Varazze), *Legenda Aurea: Vulgo Historia Lombardica Dicta*, a cura di J. G. T. Grasse, Lipsia 1850. *Jacopo da Varagine, Leggenda aurea*, Traduzione di C. Lisi, Firenze 1999. *Jacopo da Varazze, Leggenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf*, testo e commento a cura di G.P. Maggione, Firenze 2007 (Edizione Nazionale dei testi mediolatini, 20/ II serie, 9).
- Jean Bodel, *Jeu de saint Nicolas*, ed. a cura di A. Jeanroy, Paris 1986.
- Jean de Mailly, *Abbreuiatio in gestis et miraculis sanctorum. Supplementum hagiographicum*, a cura di G. P. Maggioni, Firenze 2013 (Millennio Medievale, Testi, 21).
- *Leonis, romanorum imperatoris Augusti*, in *Patrologiae cursus completus ... seriae Graeca*, ed par J.-P. Migne, vol. 107, Paris 1863, coll. 203-228.
- *Livre de Jeux de Fleury*, ed. in O.E. Albrecht, *Four Latin Plays of St. Nicholas: From the Twelfth-Century Fleury Play-book*, Philadelphia 1935, pp. 176-243.
- Metodio di Siracusa (?), *Methodius ad Theodorum*, ed. in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 140-140 (trad. it. in Bruno, *S. Nicola nelle fonti*, pp. 73-91).
- *Metodio di Siracusa (?), Encomium Methodii*, ed. in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 151-182 (trad. it. parziale in Bruno, *S. Nicola nelle fonti*, pp. 95-107).
- Michele Archimandrita, *Vita per Michaellem*, ed in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 113-139 (trad. it. in Bruno, *S. Nicola nelle fonti*, pp. 17-49).
- Neofito il recluso, *Encomium Neophyti*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 391-418.
- Niceforo di Bari, *Tractatus de translatione Sancti Nicolai episcopi et confessoris*. Recensione vaticana in: Corsi, *La traslazione di san Nicola*, pp. 13-42; recensione beneventana in: Putignani, *Istoria della vita, de’ miracoli*, pp. 551-568; recensione greca in: Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 435-449.
- Otlone di Sant’Emmerano, *Libellus Sancti Nicolai*, in Giacomozzi, *Otlone di Sant’Emmerano, Vita sancti Nicolai (BHL 6126)*, pp. 130-228.
- Περίοδοι Νικοίου, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 312-338.
- *Praxis de Stratelatis*, ed. in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 67-96 (trad. it. in M. T. Bruno, *San Nicola nelle fonti narrative greche*, Bari 1985, pp. 22-27).
- (*Praxis de Stratelatis*), in *Passionarium Romanum*, ed. in Cioffari, *Латинские историчекие до X века*, pp. 113-117.
- Proclo di Costantinopoli, *Encomio*, ed. in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 429-433.
- Pseudo Romano il Melode, *Apud Myros o sancte*, in *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica dubita*, ed. P. Maas, C.A. Trypanis, Berlin 1970, pp. 121-134; R. Scognamiglio, *Inni di Romano il Melode*, Bari 1985.
- N. Putignani, *Istoria della vita, dei miracoli e della traslazione del gran taumarugo s. Niccolò arcivescovo di Myra*, Napoli 1771.
- Rabano Mauro, *Opera Omnia*, in *Patrologiae cursus completus ... Seriae Latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 110, v. 4, Paris 1864, coll. 1121-1186. *Rabani Mauri Martyrologium*, ed. J. McCulloch, Thurnout 1979 (Corpus Christianorum, continuatio Mediaevalis, 44).
- Reginoldo di Eichstätt, *Lezioni per l’ufficio di san Nicola*, in Jones, *Saint Nicholas in the Liturgy*, pp. 14-41.

- Simeone Metafraste, *Symeonis Logothetae cognomento Metaphrasten*, in *Patrologiae cursus completus... Seriae Graeca*, ed. par J.-P. Migne, 116, Paris 1864, pp. 317-356; Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 235-265.
- *Thaumata Tria*, ed. in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 185-197 (trad. it. In Bruno, *San Nicola nelle fonti*, pp. 109-111).
- Usuardo di Saint-Germain-de-Près, *Usuardi Martyrologium*, in *Patrologiae cursus completus ... seriae Latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 124, Paris 1854, coll. 771-774.
- Vincenzo di Beauvais, *Speculi maioris Vincenti Burgundi Praesulis Belvacensis. Ordinis praedictorum, theologi ac doctoris eximii*, Venezia 1591.
- *Vita Acephala*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 268-276.
- *Vita Compilata*, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 211-234.
- Vita “in sintesi”, Βίος ἐν συντόμῳ, in Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, pp. 277-288, 388-389.
- *The life of Nicholas of Sion*, translated by I. Ševčenko, N. Patterson Ševčenko, Brookline (Mass.) 1984.
- *La Vita di Nicola di Sion*, traduzione note e commento a cura di V. Ruggeri, Città del Vaticano 2013.
- R. Wace, *De Sancto Nicolao*, ed in Robert Wace, *Il Poema di S. Nicola (1140-1150)*, a cura di R. Brienza Lagala, Bari 1985 (Centro di studi nicolaiani, Studi e Testi, 2); Wace, *The Hagiographical Works: The Conception Nostre Dame and the Lives of St Margaret and St Nicholas*, Translated with Introduction and Notes by J. Blacker, G. S. Burgess, A. V. Ogden, Leiden 2013, pp. 276-346.

## 2. Fonti antiche e medievali

- *Acta S. Marinae et S. Christophori*, bearbeiten von H. Usener, in *Festschrift zur fünften saculärfeier der Carl Ruprechts – Universität zu Heidelberg überreicht von Rector und Senat der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität*, Bonn 1886.
- *Acta Sanctorum Martyrum Occidentalium et Orientalium. Eastern and Western Martyrdom Texts in Syriac*, ed. and translated by S. Evodius Assemani, Piscataway 2010.
- Al-Idrisi o Edrisi, *La Sicilia e il Mediterraneo nel libro di Re Ruggero*, traduzione e note A. Amari, C. Schiapparelli, Milano 2013 (Mediterraneo e Storia, 1).
- Al-Muqqadasi, ed. in A. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, Roma-Torino 1880-1881, II; trad. in: *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, a cura di C. Ruta, Villorba (Treviso) 2009.
- Anna Comnena, *Alexias, sive de rebus ab Alexio Imperatore vel ejus tempore gestis libri quindecim*, ed. D.R. Reinsch and A. Kambylis, Berlin-New York 2001, 2 voll. (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 40); *The Alexiad*, translated by E.A.S. Dawes, Cambridge (Ontario) 2000.
- *Annales Beneventani*, ed. G.H. Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 3, Hannover 1939.
- *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti quibus plura interseruntur tum ceteras Italicomonasticas res, tum historiam ecclesiasticam remque diplomaticam illustrantia*, 9 voll., ed. G. B. Mittarelli, A. Costadoni, Venetiis 1756,
- *Annales Cavenses*, bearbeiten von G.H. Pertz, Hannover 1939 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, 3).
- *Apodeixis peri ton Ierusalemion (Anonymi. De locis Hierosolimitani)*, in *Patrologiae cursus completus ... Seriae Graeca*, ed. par J.-P. Migne, t. 133, Paris 1864, coll. 973-990.
- Asterio di Amasea, *Omellie*, ed. in C. Datema, *Asterius of Amasea. Homilies I-XIV*, Leiden 1970.

- *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, trad. a cura di P. Di Domenico, Città del Vaticano 2004.
- Basilio di Cesarea, *Le lettere*, a cura di M. Forlin Patrucco, Torino 1983 (Corona Patrum, 11).
- *Basilii Cesareae Cappadociae archiepiscopi, Homilia XIX In sanctos quadraginta martyres*, in *Patrologia cursus ... Series Graeca*, ed J.P. Migne, t. 31, Paris 1857.
- *Cartario della Abazia di Breme*, a cura di L.C. Bollea, Torino 1933 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 127).
- *Cartario della abazia di Cavour*, a cura di B. Baudi di Vesme, E. Durando, F. Gabotto, Pinerolo 1900 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 3.1).
- *Cartario della abazia di Staffarda fino all'anno 1313*, vol. I, a cura di F. Gabotto, G. Roberti, D. Chiattoni, Pinerolo 1901 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 11).
- *Cartario di Pinerolo fino al 1300*, a cura di F. Gabotto, Pinerolo 1909 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 2).
- *Le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino fino al 1310*, a cura di F. Gabotto, G.B. Barberis, Pinerolo 1906 (Bollettino della Società Storica Subalpina, 36).
- *Le carte dell'Archivio capitolare di Asti*, a cura di F. Gabotto, N. Gabiani, Pinerolo 1907 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, 37).
- *Carte dell'Archivio di Stato di Pisa, II (1070-1110)*, a cura di M. L. Sirolla, Pisa 1990.
- *Chronicon Novalicense*, Hannover 1846 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, 7); ed. *Cronaca di Novalesa*, a cura di G.C. Alessio, Torino 1982.
- *Chronicon Paschale*, ed. in *Patrologiae cursus completus... Seriae Graeca*, ed. par L. Migne, Paris 1860, coll. 123-1160.
- *Chronicon rerum memorabilium monasterii s. Stephani ad rivum maris, La cronaca di S. Stefano ad rivum maris*, a cura di P. Saraceni, Lanciano 1877.
- *Chronicon di Lanercost*, ed. a cura di J. Stevenson, Edinburgh 1838.
- *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur liber quo Vita Basilii imperatoris amplectitur*, trad. e commento I. Ševčenko, Berlin 2011 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 42).
- *Clavis Scriptorum Latinorum Medii Aevi. Auctores Italiae (700-1000)*, a cura di B. Valtorta, Firenze 2006.
- *Codice diplomatico barese, II: Le pergamene del duomo di Bari (1266-1309)*, a cura di G.B. Nitto de Rossi, F. Nitti, Bari 1899.
- *Codice diplomatico barese, V: Le pergamene di S. Nicola di Bari. 2. Periodo Normanno (1075-1194)*, a cura di F. Nitti de Vito, Bari 1902.
- *Codice diplomatico salernitano del secolo XIII*, a cura di A. Carusi, Subiaco 1931.
- *Codice Perris, Cartulario Amalfitano secc. X-XV*, edito a cura di J. Mazzoleni, R. Orefice, 5 voll., Amalfi 1987 (Fonti, 1).
- *Codex diplomaticus Cavensis nunc primum in lucem editus curantibus nunc primum in lucem editus*, a cura di M. Morcaldi, M. Schiani, S. De Stefano, 8 voll., Napoli 1876.
- Costantino Porfirogenito, *De Thematibus*, a cura di A. Pertusi, Città del Vaticano 1952.
- *Gesta episcoporum Neapolitanorum*, a cura di G. Waitz, Hannoverae 1878 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum sec. VI-IX, 3), pp. 402-436; *Storia dei vescovi napoletani (I secolo – 876) / Gesta Episcoporum Neapolitanorum*, trad. a cura di L.A. Berto, Pisa 2018 (Fonti tradotte per la storia dell'Alto Medioevo, X).

- Giovanni Beletto, *Rationale divinatorum officiorum*, XI, *De institutione Quadragesimae, et reliquis jejunandi formis*, in *Patrologiae cursus completus [...] Series Latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 202, Paris 1855.
- A. Guillou, *Les actes grecs des fonds Albobrandini et Miraglia (XI e-XIII es.)*, Città del Vaticano 2009 (Corpus des actes grecs d'Italie du sud et de Sicile. Recherches d'histoire et de géographie, 6), n. 32, pp. 145-149.
- *Gregorii Nysseni Sermones*, Pars II, ed. G. Heil, J. P. Cavarnos, O. Lendle, Leiden-New York-Köln 1990 (Gregorii Nysseni Opera, X.1).
- Gregorius Nyssenus, *Patrologiae cursus completus ... Series Graeca*, ed. par. L. Migne, t. 46, Paris 1863,
- Ignazio diacono, *The life of Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon*, introduction, text, translation and commentary by S. Efthymiadis, Aldershot 1998 (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 4).
- Iohannis Malalas, *Chronographia*, rec. I. Thurn, Berlin 2000 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 35).
- Ioannis Scylitzae, *Synopsis Historiarum*, ed. I. Thurn, Berolini 1972 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae, 5)
- John Skylites, *A Synopsis of Byzantine History (811-1057)*, introduction, text and notes translated by J. Worthley, Cambridge 2011.
- Iohannes Zonaras, *Epitomae Historiarum*, ed. I Bekker, (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, 21), Bonn 1836.
- Leone Marsicano (Leone Ostiense), *Chronica Monasterii Casinensis*, III, ed. H. Hoffmann, , Hannover 1980 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum, 25); ed. Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino*, a cura di F. Aceto, V. Lucherini, Milano 2001.
- *La legende de s. Spyridion évêque de Thrimonthe*, ed. par P. van der Ven, Louvain 1953.
- *Le Liber Pontificalis*, ed. par J.P. Duchesne, 2 voll., Paris 1886-1892.
- *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mézières*, edited from hitherto unpublished manuscripts with an introduction and notes, by J. Smet, Rome 1954.
- Lupo Protospata, *Breve Chronicon*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptorum*, V, Milano 1724, coll. 37-49.
- G. Dragon, *Vie et Miracles de sainte Thècle. Texte grec, traduction et commentaire*. Avec la collaboration de M. Dupré La Tour, Bruxelles 1978 (Subsidia hagiographica, 62).
- J. Mansi, *Sanctorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 8, Firenze-Venezia 1767.
- N. Fernández Marcos, *Los Thaumata de Sofronio contribution al estudio de la incubatio Cristiana*, (Premio Antonio de Natrija 1970), Madrid 1975.
- Filadelfo Mauro, *Istoria de SS. MM. Alfio, Filadelfo, e Cirino fratelli, e lor compagni: con esso d'altri santi della città di Lentini*, Catania, Paolo Bisagni, 1691.
- Fozio, *Omellie*, ed. in B. Laourdas, *Φωτιου Όμιλίας. Έκδοσις κειμένου, εισαγωγή και σχόλια*, Thessaloniki 1959 (Έλληνικά Παράρτημα 12).
- *Henrici II et Arduini Diplomata*, Hannover Lipsia 1900-1903 (Monumenta Germaniae Historica, Diplomata Regnum et imperatorum Germaniae, 3).
- *Henrici III Diplomata*, bearbeitet von H. Bresslau, P. Kehr, Berolini 1957 (Monumenta Germaniae Historica, Diplomata regnum et imperatorum Germaniae, 5).
- *Karolinorum, III: Lotharii I. et Lotharii II. Diplomata*, bearbeitet von T. Schieffer, Berlin-Zürich 1966 (Monumenta Germaniae Historica, Diplomata Karolinum, 3).

- Michaelis Glycae, *Annales*, ed. B. G. Niebuhrii, Bonn 1836 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, 16).
- *Miracula sancti Demetri*, ed. in: P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de s. Demetrios*, 2 voll., Paris 1979-1981.
- Nicola de' Martoni, *Liber peregrinationis ad loca sancta*, ed. par. L. Le Grand, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicholas de Martoni, notaire italien (1394-1395)*, in «Revue de l'Orient latin», 3 (1893), pp. 566-669.
- Pausania, *Guida della Grecia*, III: *Laconia*, a cura di D. Musti, M. Torelli, Fizzonasco (MI) 1991.
- Pier Damiani, *Vita beati Odilonis abbatis Cluniacensis*, in *Patrologiae cursus completus ... series latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 144, Paris 1853, coll. 925-945.
- Pier Damiani, *Iter Gallicum*, in *Patrologiae cursus completus... series latina*, ed. par J.-L. Migne, t. 145, Parigi 1853, coll. 859-880.
- Procopio di Cesarea, *Gli edifici*, traduzione e commento a cura di C. Dell'Osso, saggi di O. Brandt, G. Castiglia, Città del Vaticano 2019 (Studi di antichità cristiana, 67).
- Prudentius, *Carmina*, ed. J. Bergman, Wien 1926 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 61)
- Pseudo-Basilus, *Homilia XVII In Barlaam martyrem*, in *Patrologiae cursus ... Series Graeca*, t. 31.ed. par L. Migne, Paris 1857, coll. 1723-1793.
- Prudenzio, *Gli inni quotidiani. Le corone dei martiri*, a cura di M. Spinelli, Firenze 2009.
- *Qualiter reliquia B. Nicolai episcopi et confessoris, ad Lotharingiae Villa qui Portus nominatur delatae sunt*, in *Recueil des historiens des Croisades, V: Historiens Occidentaux*, Paris 1985, pp. 293-294.
- *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Campania*, a cura di M. Iguanez, L. Mattei-Cerasoli, P. Sella, Città del Vaticano 1973 (Studi e testi 97).
- *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia*, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1977 (Studi e testi, 112).
- *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Tuscia I: La decima degli anni 1274-1280*, a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1932; *Tuscia II: La decima degli anni 1295-1304*, a cura di P. Giusti e P. Guidi, Città del Vaticano 1942.
- *I registri dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino*, a cura di T. Leccisotti, vol. 1, Roma 1964 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 54).
- *Les Registres de Nicolò IV: recueil des bulles de ce pape / publiées ou analysées d'après les manuscrits du Vatican*, ed. par M.E. Langlois, 3 voll. Paris 1887-1893 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2e série, 5).
- *Registrum Petri Diaconi* (Montecassino Archivio dell'abbazia, Reg. 3), ed. e commento a cura di J.-M. Martin, P. Chastang, E. Cuozzo, L. Feller, G. Orofino, A. Thomas, M. Villani, Roma 2016.
- *Repertorium fontium historiae medii aevi primum ab Augusto Potthast digestum, nunc cura collegii historicorum e pluribus nationibus emendatum et auctum*, 11 voll., Roma 1958-2007.
- Richerius, *Gesta Senoniensis Ecclesiae*, Hannover 1880 (Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum, 25), pp. 249-345.
- *S. Anselmi Cantuariensis archiepiscopi opera omnia*, edited by F.S. Schmitt, Edinburgh, 1946-1961, vol. 3, pp. 3-91.

- Sicardo di Cremona, *Mitrato, Patrologiae cursus completus* [...] *Series Latina*, ed. par J.-P. Migne, t. 213, Paris 1855.
- Strabone, *Della Geografia*, Strabo. ed. H. L. Jones, *The Geography of Strabo*, Cambridge 1924.
- Tolomeo da Lucca, *Historia Ecclesiastica*, in L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, 1727, coll. 743-1242, ed. Città di Castello, 1913-1922.
- Theophanes, *Chronographia*, 465 in *The Chronicle of Theophanes. An English translation of anni mundi 6095-6305 (A.D. 602-813)*, with introduction and notes by H. Turtledove, Philadelphia 1982.
- *Die Urkunden Friedrichs I. 1181-1190*, bearbeiten von H. Appelt Hannover 1990 (Monumenta Germaniae Historica. Diplomata regnum et imperatorum Germaniae 10, 4).
- *Vita Sancti Gregorii*, in J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus serie Latinae*, Tournholt 1844-1864
- *Vita Sancti Philippi*, edita in C. Pasini, *La vita di san Filippo d'Agira attribuita al monaco Eusebio*, Roma 1981.

### 3. Fonti di età moderna e letteratura critica

- *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. by M.T.G. Humphreys, Leiden-Boston 2021 (Brill's Companion to Christian Traditions, 99).
- F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, 1: *Dai longobardi agli svevi*, Roma 1997.
- D. Abulafia, *Dalmatian Ragusa and the Norman Kingdom of Sicily*, in «The Slavonic and East European Review», 54 (1976), 3, pp. 412-428.
- A. Acconci, *Per un repertorio della scultura lignea. Appunti sui materiali del basso Lazio*, in «Nel Lazio. Guida al Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico», 3 (2012), pp. 11-34.
- F. Aceto, *La pittura sveva*, in *Mezzogiorno – Federico II – Mezzogiorno*, atti del convegno internazionale di studi (Potenza- Avigliano- Castel Lagopesole, Melfi, 18-23 ottobre 1994), a cura di C.D. Fonseca, Roma 1999, 2, pp. 749-776.
- F. Aceto, P. Vitolo, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, 2 voll., Napoli 2017.
- *Achillito Chiesa Collection Sale*, Catalogue (American Art Galleries, 27 november 1925), New York 1925.
- N. Acocella, *La figura e l'opera di Alfano I di Salerno, I, Profilo biografico*, in «Rassegna storica salernitana», 19 (1958), pp. 1-7.
- N. Acocella, *Alfano di Salerno. Il carne per Montecassino*, Salerno 1963.
- N. Acocella, *La basilica cassinese di Desiderio in un carne di Alfano I di Salerno*, in «Napoli nobilissima», 3-4 (1963-1964), pp. 67-78.
- *Acquarica del Capo: percorsi nel territorio e nella memoria*, Tricase 2001.
- G. Agnello, *Santuari rupestri bizantini della Sicilia*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia», 42 (1969-1970), pp. 245-265.
- E. Akyürek, *Khalkedon'lu (Kadiköy) Azize Euphemia ve Sultanlimes'teki kilisesi*, Istanbul 2002.



- T. E. Akyüren, *Andriake the port of Myra in Late Antiquity*, in *Trade in Byzantium*, Papers from the third International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, ed. by P. Magdalino, N. Necipoğlu, Istanbul 2016, pp. 465-486.
- T. E. Akyüren, *Myra: the Metropolis of Lycia*, in *Alakent church*, pp. 37-54.
- *Alakent church: a Byzantine monument at Myra (12th-13th centuries)*, ed by Koç University, Stavros Niarchos Foundation, Center for Late Antique and Byzantine Studies, Istanbul 2018.
- D. Alberti, *Istria storia, arte, cultura*, Trieste 1998.
- O.E. Albrecht, *Four Latin Plays of St. Nicholas: From the Twelfth-Century Fleury Playbook*, Philadelphia 1935.
- A. Alpago Novello, *Religious Architecture*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Louvain-la-neuve 1980 (Publication de l'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 21), pp. 243-265.
- A. Alpago Novello, *Architettura in Georgia una favola costruita*, in A. Alpago Novello, T. Velmans, *L'arte della Georgia*, Milano 1996, pp. 190-292.
- K.-R., Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*, Hamburg, 1997.
- F. Alto Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Berlin 2013.
- S. Amato, *Culto di San Nicola a Ravello nel Medioevo*, in *Sulla scia di Pantaleone da Nicomaedia. San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino*, atti del VI Convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2009), a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 141-151.
- S. Amato, *Culto medievale di San Giorgio in Campania*, in *San Nicola da Myra, dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino. In cammino con Pantaleone da Nicomedia. San Giorgio e Sant'Eustachio, Milites Christi in terra amalfitana*. a cura di C. Caserta, Napoli 2013, pp. 295-308.
- A. Ambrosini, s.v. *Niccolò II*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2, Roma 2000, pp. 172-178.
- C.A. Amici, *L'architettura del complesso monastico osservazioni tecniche*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 71-80.
- S. Amici, *Araldica Amalfitana*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», n.s., 7-8 (1994), pp. 135-267.
- V.M. Amico, *Lexicon topographicum siculum in quo Siciliae urbes, opida, cum vetustatum extantia montes, flumina, portus adiacentes insula ac singula loca describuntur, illustrantur*, 4 voll. (6 parti), Catania 1757-1760.
- R. Amiet, *Catalogue des livres liturgiques manuscrits et imprimés conservés dans les bibliothèques et les archives de Turin*, in «Bollettino Storico Bibliografico subalpino», 67 (1979), pp. 577-703.
- Š. Aminarašvili, *Istorija Gruzinskogo Iskusstva (Storia dell'arte della Georgia)*, Moscow 1963.
- G. Amirante, *Aversa dalle origini al Settecento (Luoghi e Palazzi)*, 6), Napoli 1998.
- T. Amodei, *Il santuario della Scala Santa e la risistemazione sistina*, in *La cappella di San Lorenzo. Trasformazioni, restauri, scoperte*, a cura di M. A. Schroth, P. Violini, Città del Vaticano 2020, pp. 23-27.

- M. Amodio, C. Ebanista, *Aree funerarie e luoghi di culto in rupe: le cavità artificiali campane tra tarda antichità e medioevo*, in *Atti VI Convegno Nazionale di Speleologia in Cavità Artificiali* (Napoli, 30 maggio-2 giugno 2008), in «Opera ipogea», 1/2, 2008, pp. 117-144.
- M. Andaloro, *Amalfi fra Bisanzio e l'Occidente*, in *La chiesa di Amalfi nel Medioevo*, atti del Convegno internazionale di studi (Amalfi-Scala-Minori, 4-6 dicembre 1987), Amalfi 1996 (Centro di Storia e Cultura Amalfitana, Atti, 3), pp. 281-300.
- M. Andaloro, *La parete palinsesto 1900, 2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro*, pp. 97-110.
- M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Roma 2000.
- M. Andaloro, *I dipinti murali depositati nel sarcofago dell'area di Santa Susanna a Roma*, in *1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, a cura di E. Russo, Cassino 2003, pp. 377-386.
- L. Andergassen, *Il Duomo di Bressanone. Storia – ambiente – arte*, Bolzano 2010 (Pubblicazioni del Südtiroler Kulturinstitut, 8).
- J. C. Anderson, *The Madrid Chronicle of John Skylitzes*, in *The Glory of Byzantium*, pp. 501-502.
- I. Andreescu Treadgold, *I primi mosaicisti a S. Marco*, in *Storia dell'arte marciana: mosaici*, atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 87-104.
- I. Andreescu Treadgold, *Some Considerations on the Eleventh-Century Byzantine Wall Mosaics of Hosios Loukas and San Nicolò di Lido*, in «Musiva & Sectilia», 5 (2008), pp. 115-167.
- I. Andreescu Treadgold, *The Mosaics of the Venetian Lagoon: Thirty-five years of Research at Torcello*, in «Arte Medievale», IVs., 3 (2013), pp. 193-206.
- G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche; Texte und Untersuchungen*, 2 voll. Leipzig-Berlin 1913-1917.
- L.C. Antonietti, *L'antica parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo*, Savigliano (CN) 2010.
- *Archeologia Urbana a Borgo Terra, I: Muro Leccese*, a cura di P. Arthur, B. Bruno, A. Alfarano, Firenze 2017.
- Archeological Institute of America, ed., *Gifts of Pope Nicholas III († 1280) to the Basilica of San Pietro in Vaticano*, in «American Journal of Archaeology», 4 (1888), 3, pp. 326-328.
- G. Arcidiacono, *Immagini votive narrative nelle chiese rupestri del siracusano: tracce e percorsi tra Oriente e Occidente*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*, atti dell'VIII convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre-1 dicembre 2018), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 287-315.
- G. Arcidiacono, *Mémoire byzantine en Sicile orientale: la décoration picturale de l'église rupestre de Sainte-Marguerite à Lentini (Siracuse) et la culture artistique "méditerranéenne"*, «Cahiers de civilisation médiévale», 62 (2019), pp. 115-142.
- G. Arcidiacono, *Pittura medievale rupestre in Sicilia. Il territorio di Siracusa tra Oriente e Occidente*, Spoleto 2020.
- *Arte Islamica: presenze della cultura islamica nella Toscana costiera*, Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 28 maggio-30 giugno 1995), a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Pisa 1995.

- *Arte nel Frusinate dal secolo XII al XIX: Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Frosinone, Palazzo della Provincia 1961), a cura di C. Maltese, Frosinone 1961
- P. Arthur, *I menhir del Salento*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004 (Patrimonio artistico in Italia), pp. 289-291.
- P. Arthur, *Verso un modellamento del paesaggio rurale dopo il 1000 nella Puglia meridionale*, in «Archeologia Medievale», 37 (2010), pp. 215-228.
- P. Arthur, *Villages, communities, landscapes in the Byzantine and medieval Salento*, in *Paesaggi, comunità, villaggi medievali*, Atti del congresso internazionale di studio (Bologna, 14-16 gennaio 2010), a cura di P. Galetti, Spoleto 2012, pp. 547-563.
- P. Arthur, B. Bruno, *Muro Leccese alla scoperta di una terra medievale*, s.l. 2007.
- P. Arthur, M. Leo Imperiale, G. Muci, *Il Salento rurale nell'Altomedioevo. Territori, insediamenti e cultura materiale*, in *Dinamiche insediative nelle campagne dell'Italia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo. Settlement patterns in the countryside of Italy between Late antiquity and Early Middle Ages*, a cura di A. Castrorao Barba, Oxford 2018, pp.137-156.
- V. Ascani, s.v. *Biduino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 502-506.
- V. Ascani, *Scultori toscano-ticinesi a Diecimo e a Barga nel Duecento*, in *Arte nella Valle del Serchio tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, Lucca 2018, pp. 81-106.
- N. Astutay-Effenberger, *Die Landmauer von Konstantinopel. Historisch-topographische und baugeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 2007 (Millennium-Studien, 18).
- *Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From the Early Christian to the Fall of Constantinople*, ed. by N. Gkioles, G. Pallis, Athens 2014.
- F. Attiani, I. Caracciolo, *Presenza di san Nicola in Costa d'Amalfi: Santa Maria de Olearia a Maiori e la Santissima Annunziata a Minuto*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo: cultura e patronato artistico di una élite medievale*, atti del convegno di studi (Ravello, 31 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 85-102.
- A. Avagliano, *Alcune Considerazioni Sulla Produzione Scultorea d'età Altomedievale a Salerno*, in *Ricerche Di Archeologia Cristiana, Tardantichità e Altomedioevo*, proceedings of the 1st International Conference of PhD students (Rome, 5th-7th February 2018), a cura di C. Cecalupo, G.A. Lanzetta, P. Ralli, Oxford 2019, pp. 69-75.
- S. Avery-Quash, *A Network of Agents Buying Old Masters for the National Gallery, London*, in *Old Masters Worldwide Markets, Movements and Museums, 1789–1939*, ed. by S. Avery-Quash, B. Pezzini, London 2020, pp. 83-98.
- F. Babudri, *Sinossi critica dei traslatori nicolaiani di Bari*, in «Archivio storico pugliese», 3-4 (1937), pp. 3-94.
- F. Babudri, *Gli affreschi nicolaiani dell'abbazia di Novalesa* (1955), riedito a cura di C. Bollentini, in «Segusium», 56 (2018), pp. 213-242.
- A. Bacci, *Studia sopra la chiesa Aventinese di S. Saba*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 24 (1910), pp. 155-171.
- M. Bacci, *Shaping the Sacred: Painted Crosses and Shrines in Thirteenth-Century Pisa*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38 (2007/2008), pp. 115-129.
- M. Bacci, *Greek Painters Working for Latin and Non-Orthodox Patrons in the Late Medieval Mediterranean Some Preliminary Remarks*, in *Crossroad In Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art (Melbourne, 13<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> January 2008), ed. by J. Anderson, Melbourne 2009, pp. 196-201.

- M. Bacci, *San Nicola: il grande taumaturgo*, Bari 2009.
- M. Bacci, *Pittore pisano San Nicola e quattro scene del suo ciclo agiografico*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, VI.12, pp. 293-294.
- M. Bacci, *Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XIIe et XIIIe siècles*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Acte du colloque (Athènes, avril 2009), sous la direction de F. Joubert et J.-P. Caillet, Paris 2012, pp. 235-257.
- M. Bacci, *Patterns of Church Decoration in Famagusta*, in *Famagusta, 1: Art and Architecture*, ed. by A. Weyl Carr, Turnhout 2014 (Mediterranean Nexus, 2), pp. 202-276.
- N. Ch. Bakirtzis, *Byzantine Ampullae from Thessaloniki*, in *The blessing of Pilgrimage*, edited by R. Ousterhout, Urbana 1990 (Illinois Byzantine Studies, 1), pp. 140-149.
- N.Ch. Bakirtzis, *Pilgrimage to Thessalonike: the Tomb of Saint Demetrius*, in «Dumbarton Oaks Papers», 56 (2002), pp. 175-192.
- N.Ch. Bakirtzis, *Saint Demetrios, in Mosaics of Thessaloniki 4<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century*, ed. by C. Bakirtzis, Athens 2012, pp. 131-179.
- B. Baldwin, s.v. *Asterius of Amasea*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 213.
- A.C. Bandy, *The Greek Christian Inscriptions of Crete*, Athens 1971.
- C. Baracchini, M.T. Filieri, *Raccontare col marmo: Guglielmo e i suoi seguaci*, in *Niveo de marmore l'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, La Cittadella, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnovo, Genova 1992, pp. 111-119.
- P. Barbangelo, *Andria nel Medioevo*, Andria 1985.
- M.T.R. Barezani, *Il tema delle tre sorelle nella leggenda e nella liturgia: due storie, due simbologie*, in «Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*, Atti del Convegno internazionale (Collazzone, 7-8 luglio 2006), a cura di E.S. Mainoldi, S. Vitale, in «Philomusica on-line», 9 (2010), 3.
- G. Barone, *Scrivere di santi, parlare dei santi*, in U. Longo, *La santità medievale*, Roma 2006, pp. 1-23.
- P. Barozzi, *Città e conventi: il caso di Genova*, in *Monastero e Castello nella costruzione del Paesaggio*, atti del I seminario di geografia storica (Cassino, 27-29 ottobre 1994), a cura di G. Arena, A. Riggio, P. Visocchi, Perugia 2000, pp. 212-222.
- X. Barral i Altet, *Il duomo di Ravello e l'abbaziale di Montecassino: riflessioni sull'architettura*, in *l'Apogeo di Ravello nel Mediterraneo: cultura e patronato artistico di una élite medievale*, atti del convegno di studi (Ravello, 31 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 159-170.
- C. Barsanti, s.v. *Ancona*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 570-578.
- C. Barsanti, *Episodi di reimpiego nel S. Ciriaco di Ancona*, in «Temporis Signa», 10 (2015), pp. 85-108.
- D. Barsanti, *I Toscanelli di Pisa. Una famiglia nell'Italia dell'Ottocento*, Pisa 2005.
- E. Bartalini, *Cartografie verbali nella Pisa Medievale*, Tesi dottorale, Università di Pisa, a.a. 2012-2013.
- A. Bartoli, *Curia senatus. Lo scavo e i restauri*, Roma 1963.
- D. Bartolini, *Viaggio da Napoli alle Forche Caudine*, Napoli 1827.

- L. Basch, *La rentrée des Coques dans l'Antiquité. Exemples à Chypre à l'époque classique et hellénistique*, in *Cyprus and the Sea*, Proceedings of the International Symposium (Nicosia, 25-26 September 1993), edited by V. Karageorghis, D. Michaelides, Nicosia 1995, pp. 99-119.
- F. Basile, *Architettura della Sicilia normanna*, s.l. 1975.
- F. Beaufort, *Karamania, or a brief description of the south coast of Asia-Minor and of the remains of antiquity: with plans, views; collected during a survey of that coast, under the orders of the lords commissioners of the admiralty, in the years 1811 & 1812*, London 1817.
- J. Becker, *Documenti latini e greci del conte Ruggero I di Calabria e di Sicilia*, Roma 2013,
- G. Bellagarda, *Settimo Vittone. Appunti di storia cavesana*, Torino 1968.
- I. Belli Barsali, s.v. *Biduino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 365-367.
- P. Belli D'Elia, *La basilica di S. Nicola a Bari. Un monumento nel tempo*, Bari 1985 (Documentari, 9).
- P. Belli D'Elia, *Ignoto pittore pugliese (?)*, *San Nicola e storie della sua vita*, in *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Roma 1998, pp. 6-8.
- P. Belli D'Elia, *Santa Margherita e storie della sua vita*, in *Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Bari 1969 (rist. Roma 1998), pp. 9-12.
- P. Belli D'Elia, *Il complesso di S. Pietro, S. Giovanni in Tumba, S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, in Ead., *Puglia romanica*, Milano 2003 (Patrimonio artistico italiano), pp. 51-59.
- G. Bellifemine, *La basilica di S. Maria degli Amalfitani in Monopoli. Storia, Fede, arte*, Fasano 1982.
- L. Bellosi, *La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di Fine Duecento*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-141.
- L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998.
- H. Belting, *Die Euphemie-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966.
- H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 7).
- H. Belting, *Eine Privatkapelle im frümittelalterlichen Rom*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 55-69.
- H. Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, I, a cura di G. Bertelli, trad. e commento a cura di A. Basile, postfazione di V. Pace, Bari 2018 (Marenostrom, 4).
- H. Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, a cura di G. Bertelli, M. Mignozzi, Bari 2021 (Marenostrom, 5).
- S. Beltramo, *Vicende architettoniche della chiesa e del priorato di San Biagio di Mondovì*, in *San Biagio di Mondovì. Un priorato fruttuariense fra XI e XV secolo*, atti del convegno (Mondovì 3-5 novembre 2000) a cura di R. Comba, G. G. Merlo, Cuneo 2003, pp. 119-130.
- S. Beltramo, *La committenza architettonica di Ludovico II: i castelli di Verzuolo e di Saluzzo*, in *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di stato e mecenate (1475-*

1504), atti del convegno (Saluzzo, 10-12 dicembre 2004), a cura di R. Comba, Cuneo 2006, vol.2, pp. 563-584.

– S. Beltramo, *I cantieri architettonici della parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Verzuolo: XII-XVIII secolo*, Verzuolo 2007.

– L. Benfante, *...Marmorari romani sotto Innocenzo III. L'avvento del quadrato claustrale nel monastero di San Saba*, in *Atti dell'anno innocenziano a 800 anni dalla morte (1216-2016)*, a cura di F. Romiti, Rimini 2018, pp. 39-54.

– P. Benvenuto, s.v. *Giuseppe Toscanelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96 (2019), pp. 425-428.

– M. Berger, A. Jacob, *Un nouveau monument byzantin de Terre d'Otrante: la chapelle de Saint Nicholas de Celsorizzo, près Acquarica del Capo, et ses fresques (an. 1283)*, in «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici», 27 (1990), pp. 211-257.

– R.P. Bergman, *The frescoes of the Ss. Annunziata in Minuto, Amalfi*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 71-83.

– R.P. Bergman, *Santa Maria de Olearia in Maiori, Architettura e Affreschi*, Amalfi 1995 (Biblioteca Amalfitana, 4/1).

– R.P. Bergman, A. Cerenza, *Maiori. S. Maria de Olearia. Guida alla visita dell'abbazia medievale*, Amalfi 1994.

– V. Beridze, *The figurative Arts*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, ed. by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Louvain-la-Neuve 1980 (Publication de l'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 21), pp. 25-84.

– W. Berschin, *I traduttori d'Amalfi nell'XI secolo*, in *Cristianità ed Europa. Miscellanea di studi in onore di Luigi Prosdocimi*, a cura di C. Alzati, Roma - Freiburg - Wien 1994, vol. I/1, pp. 237-243.

– E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 2 voll., Paris 1903 (ried. a cura di A. Prandi, Roma 1968).

– C. Bertelli, s.v. *Pietro e Paolo, Apostoli e martiri*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, VI, Roma 1965, pp. 162-166.

– C. Bertelli, s.v. *Prudenzio*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, Roma 1959, VI , pp. 528-529.

– G. Bertelli, *La chiesa in grotta di Santa Croce ad Andria. Riflessioni su alcuni temi iconografici*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*, atti del VIII Convegno sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre 1-dicembre 2019), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 89-107.

– G. Bertelli, C. Lepore, *La lama di Santa Margherita e la grotta di Santa Maria dei Miracoli*, in *La Madonna d'Andria. Studi sul santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a basilica*, a cura di L. Bertoldi Leonci, L. Renna, Bari 2008, pp. 39-74.

– F. Betti, *La chiesa di S. Maria in Via Lata. La decorazione pittorica*, in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia del Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di A.S. Arena, P. Delogu, L. Parioli, M. Ricci, L. Saguì, L. Vendittetelli, Milano 2001, pp. 450-469.

– S. Bettini, *La pittura bizantina*, 2 voll., Firenze-Nemi 1938-1939.

– L. Bevilacqua, *Tra Oriente e Occidente: note sulla circolazione artistica nei "quartieri" veneziani del Levante attraverso i documenti*, in «Hortus artium medievalium», 22 (2016), pp. 83-91.

– L. Bevilacqua, *Le porte ageminate bizantine della basilica*, in *San Marco. La basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, a cura di E. Vio, Venezia 2019, pp. 105-115.

- R. Bianco, *San Nicola e i miracoli del mare. Note iconografiche*, in *Oltre l'Alto Medioevo: etnie, vicende, culture nella Puglia normanno-sveva*, atti del XXII congresso internazionale di studio sull'Altomedioevo (Savelletri di Fasano, 21-24 novembre 2019), Spoleto 2020, pp. 553-568.
- F. Bisconti, s.v. *Paolo*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di Id., Città del Vaticano 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, 13), pp. 240-241.
- F. Bisconti, s.v. *Pietro*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, pp. 258-259.
- F. Bisconti, s.v. *Scene di Martirio*, in *Temi di Iconografia paleocristiana*, a cura di Id., Città del Vaticano 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane, 13), pp. 278-279.
- F. Bisogni, *Gli atti apocrifi degli Apostoli nell'iconografia*, in «Sanctorum», 5 (2008), pp. 221-239.
- V. Boccadomo, *Terra d'Otranto nel Cinquecento. La visita pastorale dell'archidiocesi di Otranto nel 1522*, Galatina 1990.
- G. Boero, *L'antica parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo in Verzuolo*, in «Bollettino della Società per gli studi archeologici storici ed artistici della provincia di Cuneo», 109 (1993), 2, pp. 127-149.
- S. Boesch Gajano, *I miracoli di s. Nicola tra tipologia e storia*, in «Nicolaus. Studi storici», 22 (2011), 1-2, pp. 143-151.
- H. Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966.
- C. Boggio, *Le prime chiese cristiane del Canavese*, in «Atti della società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», 5 (1887), pp. 63-114.
- R. Böhmer, *Die Fresken von Siebnen und Stein am Rhein in der Nordostschweiz. Zwei Werke von Wanderkünstlern aus dem südöstlichen Alpenraum*, in *Romanische Wandmalerei im Alpenraum*, atti delle giornate di studio (Castel Coldrano/Schloss Goldrain, 16.- 20. Oktober 2001), hrsg. Von H. Stampfer, Bozen 2004 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 4), pp. 65-87.
- F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.
- C. Bonardi, *Il patrimonio architettonico alpino tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna*, in *Il popolamento alpino in Piemonte: le radici medievali dell'insediamento moderno*, a cura di F. Panero, Torino 2006, pp. 55-104.
- J. Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*, Berlin 1975 (Istanbuler Forschungen, 30).
- G. Bordi, *Sant'Adriano al Foro Romano e gli affreschi altomedievali*, in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia del Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di A.S. Arena, P. Delogu, L. Parioli, M. Ricci, L. Sagui, L. Vendittetelli, Milano 2001, pp. 478-486.
- G. Bordi, *Un pictor, un magister e un'iscrizione enigmatica nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo*, in «Opera Nomina Historiae», 1 (2009), pp. 51-76.
- G. Bordi, *Gli affreschi di San Saba sul piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008.
- G. Bordi, *Tra pittura e parete. Palinsesti, riusi e oblitterazioni nella diaconia di Santa Maria in Via Lata tra VI e XI secolo*, in *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, a cura di A. Molinari, R. Santangeli Valenzani, L. Spera, Roma 2010, pp. 395-410.

- G. Bordi, *Committenza laica nella chiesa di S. Adriano al Foro nell'alto Medioevo*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 dicembre 2010), Milano 2011, pp. 421-433.
- G. Bordi, *Dall'Oratorio dei Quaranta Martiri a S. Maria de Inferno*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano, S. Maria Antiqua, 17 marzo- 11 settembre 2016), Roma 2016, pp. 278-287.
- G. Bordi, *Die Päpste in S. Maria Antiqua zwischen Rom und Konstantinopel*, in *Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter. Formen päpstlicher Machtentfaltung*, hrsg. N. Zimmermann, T. Michalsky, A. Wiczorek, S. Weinfurter, Regensburg 2017, pp. 189-212.
- G. Bordi, C. Mancho, V. Valentini, *Dipingere a Roma al tempo di Pasquale I: Santa Prassede all'Esquilino e S. Cecilia in Trastevere*, in «Svmm. Revista de Cultures Medievales», 9 (2017), pp. 64-101.
- G. Bordi, V. Valentini, *La cappella del Primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano, S. Maria Antiqua, 17 marzo- 11 settembre 2016), Roma 2016, pp. 270-279.
- C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini*, 22° ciclo di dottorato di ricerca in Memoria e materie delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, Università degli studi della Tuscia, 2010.
- C. Bordino, *I Padri della Chiesa e le immagini nella "Refutatio et Eversio" di Niceforo di Costantinopoli*, in *Vie per Bisanzio*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia, 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2012, pp. 573-592.
- C. Bordino, *Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia*, in «Horti Hesperidum Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 5 (2015), 1, pp. 183-232.
- C. Bordino, *'Immagini vive': figure di santi e scene di martirio a Costantinopoli nel primo IX secolo*, in *Grata più delle stelle. Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, a cura di S. Ammirati, A. Ballardini, G. Bordi, vol.2, Roma 2020 (Arte in questione, 2), pp. 226-252.
- S. Borsari, *Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale pre-normanna*, Napoli 1963.
- S. Borsi, *La città Normanna: Aversa e l'Europa nei secoli XI e XII*, Melfi 2014.
- M. Boskovits, *Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Luchinat Acidini, Firenze 1997, pp. 75-94.
- M. Boskovits, A. Labriola, V. Pace, A. Tartuferi. *Officina Pisana: il XIII secolo*, in «Arte Christiana», 94 (2006), 834, pp. 161-209.
- M. Boskovits, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art*, Washington 2016.
- M. Boskovits, *Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century*, ed. by S. Chiodo, Florence 2021 (A critical and historical corpus of Florentine painting, 5/3).
- F. Bougard, s.v. *Niccolò I, papa, santo*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2, Roma 2000, pp. 1-22.
- C. Bozzoni, *Calabria Normanna: ricerche sull'architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo*, Roma 1974.
- A. Braca, *Culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003 (Biblioteca amalfitana, 7).



- A. Braca, *La scultura lignea medievale nel Salernitano: presenze e problemi (secc. XII-XIII)*, in *L'arte del legno in Italia esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 201-216.
- C.H. Brakel, *Die vom Reformpapsttum geförderten Heiligenkulte*, in «Studi Gregoriani», 9 (1972), pp. 279, 286-287.
- M. Brandt, "Crucem diuersis ac praetiosis lapidibus perornatam inspexit": das Gemmenkreuz der Kapelle "Sancta Sanctorum" - ein Fallbeispiel, in *Das Buch der Päpste. Der Liber Pontificalis - ein Schlüssel zur europäischen Geschichte*, herausgegeben von K. Herbers, M. Simperl, Freiburg-Basel-Wien-Herder 2020 (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte), pp. 343-366.
- H. Brandt, F. Kolb, *Lycia et Pamphylia. Eine römische Provinz im Südwesten Kleinasiens*, Mainz am Rhein 2005 (Zaberns Bildbände zur Archäologie, 2).
- M. Bratsberg Hauknes, *Emblematic narratives in the Sancta Sanctorum*, in «Studies in Iconography», 34 (2013), pp. 1-46.
- B. Bregu, *Entre Orient et Occident, l'architecture religieuse médiévale du nord de l'Albanie. Études architecturales comparatives à travers les méthodes de l'archéologie du bâti: les églises Sainte-Parascève de Balldrem et Saint-Nicolas de Lezha*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 128 (2016), 2, pp. 553-569.
- B. Brenk, *Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 18 (1995), pp. 169-206.
- B. Brenk, *Arte del potere e la retorica dell'alterità: la cattedrale di Cefalù e San Marco a Venezia*, in *Art and form in Norman Sicily*, proceedings of the international conference (Rome, 6-7 dicembre 2002), edited by D. Knipp, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 35 (2003), pp. 81-100.
- B. Brenk, *Papal Patronage in a Greek Church in Rome*, in *Santa Maria Antiqua al Foro*, pp. 67-81.
- A. Briotti, *Il quartiere di San Saba e l'Aventino*, Roma 1988.
- S. Brock, *An early syriac life of Maximus the Confessor*, in «Analecta Bollandiana», 91 (1973), pp. 299-346.
- S. Brodbeck, M. De Giorgi, C. Jolivet-Lèvy, *La decorazione pittorica: stato di conservazione e descrizione analitica del programma pittorico*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 83-153.
- S. Brodbeck, C. Jolivet-Lèvy, *Les peintures de Fragalà, Byzance et la première art siculo-normande*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 183-204.
- R.B. Brooke, *The image of Saint Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge 2006, pp. 202-217.
- L. Brubaker, *Images before Iconoclasm?*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Atti delle Settimane di Studio (Spoleto, 3-9 aprile 1997), 2, Spoleto 1998, pp. 1215-1254.
- L. Brubaker, *Image, meta-text and text in Byzantium*, in *Herméneutique du texte d'histoire: orientation, interprétation et questions Nouvelles*, ed. par S. Sato, Tokyo 2009, pp. 93-100.
- L. Brubaker, J.F. Haldon, *Byzantium in the iconoclastic era c. 680-850*, Cambridge 2011.
- C. Brumme, *The cult of St. Nicholas as reflected in his pilgrimage badges*, in *En Orient et en Occident: le culte de saint Nicolas*, pp. 297-310.

- B. Bruno, *La chiesa di S. Pietro Mandurino a Manduria*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 257-259,
- B. Bruno, *Le chiese a due absidi nel Salento: primi dati*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), a cura di R. Fiorello, P. Peduto, Firenze 2003, pp. 446-450.
- B. Bruno, O. Calvaruso, *L'area cimiteriale: note preliminari*, in *Muro Leccese. La chiesa di Santa Marina il più antico ciclo nicolaiano del mondo bizantino*, a cura di M. Falla Castelfranchi, S. Ortese, Galatina 2018 (De là de la Mar, 5), pp. 80-95.
- M. T. Bruno, *San Nicola nelle fonti narrative greche*, Bari 1985.
- H. Buchtal, *Early Fourteenth century Illumination from Palermo*, in «Dumbarton Oaks Papers», 20 (1966), pp. 103-118.
- H. Buchtal, *Notes on a Sicilian Manuscript of the Early Fourteenth Century*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 36-39.
- R. Budriesi, *L'abbazia di Sant'Ellero*, in *Galeata: i monumenti, il museo, gli scavi*, a cura di A. Calbi, G. Susini, Bologna 1983, pp. 40-48.
- R. Budriesi, *Entroterra «ravennate» e orizzonti barbarici. Matrici e uomini nuovi nei monumenti delle alte valli dal Lamone al Savio*, Ravenna 1984.
- F. Bulgarella, *Presenze greche a Roma: aspetti culturali e religiosi*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 21-29 aprile 2001), Spoleto 2002, II, pp. 943-988.
- P. Bureau, *La chape de saint Martin dans tous ses états. Sens et fonctions symbolique du vêtement partagé à travers la miniature du Xe au XIIIe siècle*, in *Martin de Tours. Du Légionnaire au saint évêque*, ed. par J.-P. Delville, M. Laffineur-Crépin, A. Lemeunier, Liège 1994, pp. 65-79.
- M. Burrese, A. Caleca, *Le croci dipinte*, Pisa 1993.
- M. Burrese, *Scultura e pittura a Pisa al tempo della Repubblica*, in *Pisa nei secoli: la storia, l'arte, le tradizioni*, a cura di A. Zampieri, Pisa 2002, 2, pp. 97-155.
- S. Burnett, *The cult of Saint Nicholas in Medieval Italy*, Thesis submitted for the title of Doctor of Philosophy, Warwick University 2009.
- A. Caffaro, *Insedimenti rupestri nel ducato d'Amalfi*, Salerno 1986.
- A. Caffaro, *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano. Luoghi e strutture*, Salerno 1996.
- C. Cagianelli, *La pieve di San Verano a Peccioli. Analisi preliminare*, in *Peccioli e la Vadera dal Medioevo all'Ottocento. Itinerari archeologici fra Pisa e Volterra*, atti della giornata di studi (Peccioli, 18 aprile 2009), a cura di G. Ciampoltrini, Pisa 2010, pp. 159-174.
- A.G. Caldaralo, *L'ufficio di san Nicola nella tradizione italica e transalpina*, in *San Nicola nella musica liturgica e nell'arte medievale tra Oriente e Occidente*, atti del convegno (Noci, 3-4 settembre 1994), a cura di M.A. Carola, Bari 1997, pp. 385-438.
- M. L. Caldaralo, *San Nicola dalla narrativa all'iconografia*, in «Nicolaus. Studi storici», 8, (1997), 2, pp. 307-319.
- A. Caleca, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia Il Duecento e il Trecento*, 1, Milano 1986, pp. 233-264.
- A. Calmet, *Historie ecclesiastique et civile de la Lorraine*, 3 voll., Nancy 1672-1757.
- M.S. Calò Mariani, *Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia*, in *Primo Simposio internazionale di Arte Armena* (Bergamo, 28 - 30 giugno 1975), a cura di G. Ieni, Venezia 1978, pp. 417-433.
- M.S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984.

- M.S. Calò Mariani, *Terlizzi nel panorama della cultura artistica del Duecento in Puglia, in Schegge da una Cattedrale. Le pietre erratiche della Collegiata di S. Michele Arcangelo*, a cura di V. De Chirico, A. Tempesta, Terlizzi 1998, pp. 23-36.
- M.S. Calò Mariani, *L'immagine e il culto di san Nicola a Bari e in Puglia*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 107-116.
- M.S. Calò Mariani, *La pittura medievale in Capitanata*, Galatina 2013.
- M.S. Calò Mariani, *Saints, relics and "Madonne venute dal mare". The Apulia in the cultural Mediterranean routes*, in *Cultural heritage for the sustainable development of Mediterranean countries*, a cura di A. Trono, F. Ruppi, S. Romano, Galatina 2015, pp. 3-31.
- V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa*, in *Municipalia. Storia della tutela, I. Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (secc. XIV-XVIII)*, a cura di D. La Monica, F. Rizzoli, Pisa 2012, p. 39-58.
- M. Camera, *Istoria della città e Costiera d'Amalfi in due parti divisa*, Napoli 1835.
- M. Camera, *Istoria della città e della Costiera di Amalfi*, Amalfi 1836 (rist. a cura di A. Milione, Salerno 2020).
- M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e del ducato di Amalfi*, 2 voll., Salerno 1881.
- M. Caminiti, *Guida ai castelli dell'Alto Adige*, Rovereto 1961.
- F. Campagna Cicala, *Pittura medievale in Sicilia*, Messina 2020.
- T. Campbell, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500*, in *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, edited by J.B. Harley, D. Woodward, Chicago 1987, pp. 371-463.
- A. Campione, *Lorenzo di Siponto: un vescovo del VI secolo tra agiografia e storia*, in «*Vetera Christianorum*», 41 (2004), pp. 61-82.
- A. Campione, *Le culte de saint Nicolas en Angleterre*, in *En Orient et en Occident, le culte de Saint Nicolas en Europe (Xe-XXIe siècle)*, pp. 323-346.
- A. Campione, *Il culto di san Nicola in Inghilterra: vescovi, miracoli, rappresentazioni e pellegrinaggi*, in *De peregrinatione: studi in onore di Paolo Caucci von Saucken*, atti del convegno (Perugia, 27-29 maggio 2016), a cura di G. Arlotta, Pomigliano d'Arco 2017, pp. 259-277.
- F. Canali, V.C. Galati, *Paesaggi Città e Monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento. Una «piccola patria» d'eccellenza, dalla Conoscenza alla Valutazione e alla Tutela dei Monumenti nei resoconti di Letterati, Viaggiatori, Studiosi e Funzionari*, Firenze 2017. (Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio, Monografie, 6-7).
- L. Canetti, *Olea Sanctorum. Reliquie e miracoli fra Tardoantico e Antico Medioevo*, in *Olio e Vino nell'Alto Medioevo*, Atti delle Settimane di Studio (Spoleto, 20-26 aprile 2006), Spoleto 2007, pp. 1335-1415.
- P. Canivet, *Le Michaelion de Huarte (Ve sec) et le culte syrien des anges*, in «*Byzantion*», 50 (1980), 1, pp. 85-117.
- M.E. Cannizzaro, *Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio*, in «*Notizie degli scavi di antichità*», 26 (1901), pp. 10-14.
- M.E. Cannizzaro, *L'antica chiesa di San Saba sull'Aventino*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Roma 1900), Roma 1902, pp. 241-248.
- G.M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, Napoli 1997.
- G. Cantino Wataghin, *Indagini archeologiche: verifiche e problemi*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, 34° Congresso storico subalpino (Torino, 27-29 maggio 1985), pp. 569-585.

- G. Cantino Wataghin, *L'Abbazia di San Pietro di Breme: una nota sulla chiesa abbaziale e la sua cripta*, in *La mémoire des Pierres: mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, sous la direction de S. Balcon-Berry, B. Boissavit-Camus, P. Chevalier, Turnhout 2016 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 29), pp. 267-282.
- G. Cantino Wataghin, E. Destefanis, *L'abbazia di Novalesa tra il secolo XI e il secolo XII nel quadro delle istituzioni monastiche contemporanee: fonti scritte e testimonianze archeologiche*, in *Attraverso le Alpi: S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altre reti monastiche*, atti del Convegno internazionale di studi (Cervère-Valgrana, 12-14 marzo 2004), a cura di F. Arneodo, P. Guglielmotti, Modugno (BA) 2008 (Bibliotheca Michaelica, 3), pp. 73-94.
- A. Capitanio, *Alte alto-renana*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 328-329, nr. VI.6.
- B. Cappelli, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli 1968.
- F. Caraffa, M. Cirmeni Bosi s.v. *Antonio, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 2, Roma 1962, coll. 106-135.
- D. Caragnano, *L'iconografia di san Nicola nelle chiese rupestri pugliesi*, in «Mathera», 7 (2017), pp. 21-27.
- D. Caragnano, *Una inconsueta iconografia nicolaiana: il miracolo della dote alle tre fanciulle nella chiesa rupestre di S. Margherita a Mottola*, in «Cenacolo», n.s., 17 (2005), pp. 51-60.
- D. Caragnano, *Il dipinto di San Nicola nella chiesa di San Nicola dei greci*, in «Mathera», 7 (2019), pp. 28-29.
- L. Carceri, R. Martucci, *Saggio di bibliografia nicolaiana*, in «Lares», 68 (2002), 1, pp.161-190.
- F. Caresio, *Romanico in Piemonte*, Moncalieri 1998.
- G. Carità, *Il «Cabreo Commenda di S. Benigno di Cuneo»: possedimenti dell'Ordine Mauriziano sulle sponde del Grana*, in *Tra Gesso e Stura. Realtà, natura e storia di un ambiente fluviale*, catalogo della mostra (Cuneo, Museo Civico di S. Francesco, novembre -dicembre 1983), Cuneo 1983, pp. 217-225.
- L. Carletti, *Croce dipinta*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo- 25 giugno 2005), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, n. 40, pp. 174-177.
- L. Carletti, *San Verano e storie della sua vita*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo- 25 giugno 2005), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 184-185, nr. 44.
- E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958.
- E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974.
- F. Carta, C. Cipolla, C. Frati, *Atlante paleografico-artistico*, Turin, 1899.
- C. Casagrade, s.v. *Jacopo da Varazze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 92-102.
- G. Casalis, *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. Re di Sardegna*, 28 voll. (31 ppt.), Torino 1843-1856.
- S. Casartelli Novelli, *I marmi altomedievali*, in *Nuove scoperte alla Novalesa*, Atti del convegno 1976 , in «Segusium», 15 (1979), pp. 47-67.
- R. Casciaro, *Note per una storia urbanistica di Presicce tra fine Ottocento e Novecento*, in «Itinerari di Ricerca Storica», 1 (1987), pp. 139-170.

- A. Cassiano, *Elemosina di san Nicola*, in *Il Trecento Adriatico Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002), a cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, p. 156, nr. 27.
- A.-L. Castellan, *Lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, Paris 1820.
- E.A. Castelli, *Asterius of Amasea, Ekphrasis on the Holy Martyr Euphemia*, in *Religions of Late Antiquity in Practice*, ed. by E. Valantasis, Princeton-Oxford 2000, pp. 464-468.
- L. Castelnuovo Tedesco, *Column Statue of Saint Hilary of Galeata*, in *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, ed. by L. Castelnuovo Tedesco, J. Souldanian, New Haven-London 2010, pp. 93-96, nr. 22.
- L. Cataliotto, *Terre, baroni e città in Sicilia nell'età di Carlo I d'Angiò*, Messina 1995.
- *Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art formant la galerie de Mr. le Chevr. Toscanelli député au parlement: tableaux du XIVe et XVe siècle sur fond d'or des principaux artistes italiens et flamands, peintures à dater du XIVe siècle de peintres italiens, français, allemands et espagnols, meubles, faïences, armes, fers, cuirs gaufrés, verres et objets divers*, G. Sambon, 2-23 aprile 1883, Florence 1883.
- *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Biblioteca Nationali Parisiensi*, 4 voll., Bruxelles 1889-1893.
- R. Cavigli, *Margarito d'Arezzo nella testimonianza di Giorgio Vasari. Un dipinto su tela del XIII secolo*, in «Kermes», 20 (2007), 3, pp. 43-50.
- M.L. Ceccarelli Lemut, *Il Mediterraneo dei santi. Culti e reliquie a Pisa, secoli VI-XIV*, in «Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n.s., 1 (2017), pp. 7-29.
- M. L. Ceccarelli Lemut, S. Sodi, *Il monachesimo benedettino nella diocesi di Pisa dalle prime attestazioni al XIII secolo*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 65 (2011), 2, pp. 375-404.
- S. Ceccon, *Per il «Corpus» delle opere di Bartolomeo da Trento*, in *Florentissima proles Ecclesiae. Miscellanea hagiographica, historica et liturgica Reginaldo Grégoire O.S.B. XII lustra complenti oblata*, a cura di D. Gobbi, Trento 1996, pp. 79-93.
- A. Cecere, *Una testimonianza di cultura medievale la chiesa parrocchiale di Santa Maria a Piazza*, in «Consuetudini aversane», 6 (1989), pp. 6-20.
- G. Cencetti, *L'autenticità di alcuni privilegi della chiesa ravennate e la giurisdizione sull'abbazia di S. Ellero di Galeata*, in «Studi Romagnoli», 10 (1959), pp. 73-95.
- F. Cerasuoli, *Scrutazioni storiche, archeologiche, topografiche sulla città di Majori con annotazioni e documenti apologetico-critiche della vetusta celebrità amalfitana*, Salerno 1865.
- A. Cerenza, *L'organizzazione monastica nel ducato di Amalfi*, in *Istituzioni civili e organizzazione ecclesiastica nello Stato medievale amalfitano*, Atti del convegno internazionale di studi amalfitani (Amalfi, 3-5 luglio 1981), Amalfi 1986, pp. 147-265.
- A. Cerenza, *Benedettini sulla cattedra metropolitana di Amalfi nell'alto medioevo*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia Amalfitana», 7 (1987), 13-14, pp. 7-79.
- S. Cerullo, *I volgarizzamenti italiani della "Legenda Aurea". Testi, traduzioni, testimoni*, Firenze 2018 (Archivio romanzo, 34).
- C. Ceschi, *Monumenti restaurati. Santa Maria degli Amalfitani a Monopoli e gli influssi lombardi nell'arte medioevale pugliese*, in «Bollettino d'Arte», vol. 30 (1936/37) p. 18-38.
- C.P. Charalampidi, *Vios tou Ag. Nikolaou Ellinikes kai latinikes piges* (Vita di S. Nicola. Fonti greche e latine), in «Nicolaus. Studi storici», 40 (2010), pp. 225-253.
- J.-C. Chenet, *Sigillo di san Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 187-188, nr. I.2.

- J.-C. Cheynet, *Introduction: the author and his family*, in *John Skylites a Synopsis of Byzantine History*, pp. ix-x;
- M. Chiaudano, *La strada romana delle Gallie*, Torino 1939.
- S. Chierici, *Il Piemonte. La Val D'Aosta. La Liguria*, Milano 1978 (Italia Romanica, 2).
- P. Chiesa, *Le traduzioni dal greco: l'evoluzione della scuola napoletana nel X secolo*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 24/25 (1989/1990), pp. 67-86.
- P. Chiesa, *Dal culto alla novella. L'evoluzione delle traduzioni agiografiche nel medioevo latino*, in *La traduzione dei testi religiosi*, atti del convegno (Trento, 10-11 febbraio 1993), a cura di G. Moreschini, G. Menestrina, Brescia 1994, pp. 149-169.
- P. Chiesa, s.v. *Giovanni d'Amalfi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, Roma 2001, pp. 652-653.
- E. Chinappi, *Pittura murale di età angioina in Terra di Lavoro: il Trecento da Aversa a Minturno*, Roma 2020.
- M.P. Ciccarese, *Animali Simbolici*, 2 voll., Bologna 2004.
- L. Cielo, *Insediamiento e incastellamento nell'area di S. Agata dei Goti*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 118 (2006), 1, pp. 37-58.
- A. Cilento, *Santi e pellegrini nell'Italia bizantina (secc. IX-XI)*, in *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo. Ricerche storiche e riflessioni metodologiche*, a cura di R. Greci, Bologna 2000, pp. 91-116.
- B. Cilento, C. Segre Montel, *Recupero delle perdute memorie di Verzuolo, un borgo antico nel marchesato di Saluzzo*, in «Bollettino d'Arte», s. VII, 95 (2010), 5 (gennaio-marzo), pp. 27-61.
- N. Cilento, *Civiltà napoletana nel Medioevo*, Napoli 1969.
- G. Cioffari, *La leggenda di Kiev. La traslazione delle reliquie di san Nicola nel racconto di un annalista russo contemporaneo*, in «Nicolaus. Studi Storici», 7 (1979), 2, pp. 205-330.
- G. Cioffari, *Dalle Origini a Bona Sforza*, in *S. Nicola di Bari e la sua basilica: culto, arte, tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 140-173.
- G. Cioffari, *L'antica iconografia di S. Nicola e il Niceno II*, in *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, atti del III convegno interecclesiale (Bari 1987), a cura di G. Distante, in «Nicolaus», 15 (1988), pp. 173-182.
- C. Cioffari, *Le fonti latine su S. Nicola dal VII al IX secolo*, in «Nicolaus. Studi Storici», 20 (2009), 1, pp. 17-96.
- G. Cioffari, *San Nicola nella critica storica*, Bari 1987.
- G. Cioffari, *San Nicola nel Passionario di Rimini*, in *San Nicola e la reliquia di Rimini. Storia, arte e spiritualità*, a cura di A. Donati, N. Valentini, Villa Verrucchio (RN) 2006, pp. 193-204.
- G. Cioffari, *San Nicola nelle fonti letterarie dal V all'VIII secolo*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 31-34.
- G. Cioffari, *Vita di San Nicola Taumaturgo*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, cat. IV.1, p. 257.
- G. Cioffari, *L'Historia Traslacionis di Giovanni Arcidiacono nell'Europa Medievale*, in «Nicolaus. Studi Storici», 22 (2011), 1, pp. 43-108.
- G. Cioffari, *Латиниске историки до X века о святом Николасе (Le fonti latine su San Nicola anteriori al X secolo)*, in *Добрий кормчий*, pp. 108-165.
- G. Cioffari, *L'epoca d'oro della basilica di San Nicola. Carlo I e Carlo d'Angiò (1266-1309)*, in «Nicolaus. Rivista storico teologica», 1 (2015), pp. 1-65.

- G. Cioffari, *San Nicola e il mare nelle fonti anteriori alla traslazione delle reliquie (1087)*, in *Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie im mittelalterlichen Mittelmeerraum*, hrsgg. N. Jaspert, C.A. Neumann, M. di Branco, Paderborn 2018, pp. 355-382.
- G. Cioffari, *Gustav Anrich e la Praxis de Stratelatis*, in *Esegesi, vissuto cristiano, culto dei santi e santuari. Studi di Storia del Cristianesimo per Giorgio Otranto*, a cura di I. Aluisa, L. Avellis, A. Campione, L. Carnevale, A. Laghezza, Bari 2020, pp. 187-195.
- G. Ciotti, *La cultura architettonica normanna in Sicilia: rassegna delle fonti e degli studi per nuove prospettive di ricerca*, Messina 1992.
- C. Cipolla, *Antichi inventari del monastero di Novalesa*, in *Ricerche sull'antica biblioteca del monastero della Novalesa*, Torino 1894.
- C. Cipolla, *Appunti dal codice novalicense del "Martyrologium Adonis"*, in «Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino», s. 2, 44 (1894), B, pp. 115-150.
- C. Cipolla, *Notizia di alcuni codici dell'antica Biblioteca Novalicense*, «Memorie della Real Accademia delle Scienze di Torino», s. 2, 44 (1894), B, pp. 193-242.
- C. Cipolla, *Monumenta Novalicensia Vetustiora. Raccolta degli atti e delle cronache riguardanti l'abbazia della Novalesa*, 2 voll., Roma 1898-1901 (Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto storico italiano per il Medio Evo, 31-32).
- *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande di San Nicola tis Stégis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno – 6 luglio 2009), a cura di I. Eliadis, Nicosia 2009.
- E.G. Clare, *St. Nicholas his legends and Iconography*, Florence 1985.
- P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Corpus Cosmatorum I*, Stuttgart 1987.
- R. Coats-Stephens, *The "Oratory of the Fourth Martyrs"*, in *S. Maria Antiqua the Sistine Chapel of the Early Middle Age*, ed. by E. Rubery, G. Bordi, J. Osborne, Turnhout 2021, pp. 195-211.
- G. Coccoluto, *Appunti per schede di archeologia medievale in provincia di Cuneo. V.11. Le chiese di Quaranta*, in «Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 110 (1994), pp. 163-169.
- G. Coccoluto, *Insedimenti umani e luoghi di culto. Le valli del cuneese nell'arco delle Alpi Marittime e Cozie*, in *Il popolamento alpino in Piemonte. Le radici medievali dell'insediamento moderno*, a cura di F. Panero, Torino 2006, pp. 149-186.
- G. Coccoluto, *Falicetto: sulla pieve rivaltese di San Giovanni e su altre presenze patrimoniali nella zona*, in *L'Abbazia di Rivalta di Torino nella storia monastica europea*, atti del convegno (Rivalta di Torino, 6-8 ottobre 2006), a cura di R. Comba, L. Patria, Cuneo 2007, pp. 349-374.
- G. Coccoluto, *S. Dalmazzo di Pedona: un monastero sulle Alpi, verso il mare*, in *Attraverso le Alpi: S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altre reti monastiche*, atti del convegno internazionale di studi (Cervère - Valgrana, 12-14 marzo 2004), a cura di F. Arneodo P. Guglielmotti, Bari 2008 (Bibliotheca Michaelica, 3), pp. 179-209.
- C.R. Cockerell, *Travels in Southern Europe and the Levant, 1810–1817*, The Journal of C. R. Cockerell, ed. By. S. P. Cockerell London 1903 (ed. Cambridge 2012).
- *Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis latini aliarumque occidentis linguarum*, ed. M. Denis, Wien 1793-1802.
- M. Cohen, *The Sainte-Chapelle and the construction of sacral monarchy: royal architecture in thirteenth-century Paris*, Cambridge 2015.

- M. Colangelo, *I miei studi su Bisceglie*, Bari 1969.
- *Collection de tableaux anciens de M.rs François Lombardi et Hugues Baldi* (Florence, Piazza Pitti), Florence 1845.
- Ö. Çömezoğlu Uzbek, *Burials, in Alakent Church*, pp. 225-248.
- *Comunità e vie dell'Appennino tosco-romagnolo*, a cura di P.G. Fabbri, G. Marcuccini, Bagno di Romagna 1977.
- G. Concioni, *Chiese, clero e cura d'anime in diocesi di Lucca nella visita pastorale del domenicano Matteo da Pontremoli (1465-1467)*, 2 voll., Lucca 2012.
- G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Lucca 1999.
- C.L. Connor, *The Color of Ivory: Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998.
- N. Constatas, *An Apology for the Cult of Saints in Late Antiquity: Eustratius Presbyter of Constantinople, on the State of Souls after Death (Cpg 7522)*, in «Journal of Early Christian Studies», 10 (2002), 2, pp. 267-85.
- P.M. Conti, *Le vie dell'Appennino tosco-emiliano tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, s.l. 19???
- N. Çoragan, *Wall Paintings, in Alakent Church*, pp. 145-184.
- N. Corağan Karakaya, *The Burial Chamber Wall paintings in St. Nicholas church in Demre*, in «Adalia», 8 (2005), pp. 287-309.
- N. Corağan Karakaya, *Demre, Aziz Nikoas Kilisesi Duvar Resimlerinde Tek Figürler*, in «Andolu ve Çevresinde», 3 (2009), pp. 91-106.
- R. Cormack, *The Mosaic Decorations of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George*, in «Annual of the British School of Archeology at Athens», 64 (1969), pp. 17-52, ried. in R. Cormack, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989 (Variorum collected studies series, 296), I.
- L. Corniello, *Il complesso monastico di S. Maria de Olearia a Maiori*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, atti del II Convegno internazionale di Studi (Vallombrosa, 24-25 settembre 2011), a cura di S. Bertocci e S. Parrinello, Firenze 2011, pp. 199-204.
- G. Cornini, "Non est locus sanctior orbe locus". *Collecting relics in early medieval Rome*, in *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in Medieval Europe*, catalogue of the exhibition (Cleveland, Museum of Art, 17<sup>th</sup> October 2010- 27<sup>th</sup> January 2011), edited by M. Bagnoli, H.A. Klein, C. Griffith Mann, J. Robinson, New Haven 2010, pp. 69-78.
- A. Corio, *Un documento e nuove linee di ricerca per Guido Bigarelli*, in «Rivista d'Arte», 8 (2018), pp. 71-83.
- R. Cormack, S. Mihalarias, *A Crusader Painting of St George: 'maniera greca' or 'lingua franca'?*, in «The Burlington Magazine», 126, (1984), 976, pp. 132-141.
- R. Cormack, *Icon of St. George and the youth of Mytilene*, in *Byzantium: treasures of byzantine art and culture from British collections*, ed. by D. Buckton, London 1996, p. 176, nr 191.
- P. Corsi, *La "Vita" di san Nicola e un codice della versione di Giovanni diacono*, in «Nicolaus. Studi storici», 7 (1979), 2, pp. 350-380.
- P. Corsi, *La traslazione di san Nicola: le fonti*, Bari 1987.
- P. Corsi, *La traslazione di san Nicola da Myra a Bari*, in *San Nicola Splendori d'arte*, pp. 89-106.



- G. Corso, *La cattedrale in età romanica. Indagini sulle sopravvivenze artistiche*, in G. Corso, A. Cuccaro, C. D'Alberto, *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012, pp. 80-85.
- M. Cosmai, *Bisceglie nella storia e nell'arte. Vita di un comune pugliese*, Bari 1982.
- G. M. Costantini, *Un palinsesto architettonico-decorativo: breve analisi delle superfici*, in *Muro Leccese. Chiesa di Santa Marina, il più antico ciclo nicolaiano del mondo bizantino*, a cura di M. Falla Castelfranchi, S. Ortese, Galatina 2018 (De là da mar, 5), pp. 65-78.
- S. Costantinou, *The Morphology of Healing Dreams: Dream and Therapy in Byzantine Collections of Miracle Stories*, in *Dreaming in Byzantium and Beyond*, ed. by C. Angelidi, George T. Calofonos, Farhnam 2014, pp. 21-34.
- J. Cotsonis, *The contribution of byzantine lead seals to the study of the cult of the saints (sixth-twelfth century)*, in «Byzantion», 75 (2005), pp. 433-437.
- N.S.H. Coureas, *The Latin Church in Cyprus 1195-1312*, Aldershot 1997.
- E. Cozzi, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, atti del convegno (Trieste, 22-23 novembre 2007), a cura di P. Cammarosano, Roma 2009, pp. 29-60.
- E. Cozzi, *Affreschi medievali in Istria*, Crocetta di Montego (TV) 2016 (Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia. Nuova serie).
- E. Cozzi, *Paolo Veneziano e bottega: il polittico di Santa Lucia e gli antependia per l'isola di Veglia*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste» 35 (2017), pp. 235-293.
- G. Cracco, *I testi agiografici: religione e politica nella Venezia del Mille*, in *Storia di Venezia, 1: Origini-Età ducale*, a cura di L. Cracco Ruggini, Roma 1992, pp. 923-961.
- A.M. Creber, *Adelaide of Turin (c. 1014/24-1091) Imperial Politics and Regional Power in Eleventh-Century Northern Italy*, PhD thesis in History, King's College London 2017.
- F. Crema, *La chiesa della SS. Annunziata a Minuta: traffico di spolia e committenza*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», n.s., 23-24 (2003), pp. 147-194.
- V. Crisciulo, *Documenti sulla Badia di S. Maria de Olearia in Maiori*, in Bergman, *Santa Maria de Olearia*, pp. 115-216.
- F. Crivello, *Lezionario per l'ufficio*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, p. 326, nr. VI.2.
- F. Crivello, *Ugo di San Vittore e Willram di Ebersberg*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 326-327, nr. VI.3.
- C. Croci, *The depiction of 'Acta Martyrum' during the early middle ages hint from a liminal space, the transept of Santa Prassede in Rome (814-824)*, in *The notion of liminality and the medieval sacred space*, ed. by K. Doležalová, I. Foletti, Brno 2019 (Convivium, Supplementum), pp. 90-111.
- C. Croci, *Una questione romana: la (ri)nascita della pittura narrativa martiriale nell'Alto Medioevo*, in *Rome on the Borders: visual culture during the Carolingian transition*, ed. by C. Bordino, C. Croci, Brno 2020 (Convivium, Supplementum), pp. 86-103.
- A. Crosetto, *Abbazia della Novalesa. La cappella di Sant'Eldrado*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-29 settembre 1979), Roma 1982, pp. 115-122.
- R. Crotti Pasi, s.v. *Eldrado, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42, Roma 1988, pp. 380-383.
- A. Cuccaro, *Basilicam in Civitatem Neapolis: la vicenda architettonica della cattedrale paleocristiana nel contesto topografico dell'insula episcopalis*, in *La basilica di S. Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, a cura di G. Corso, A. Cuccaro, C. D'Alberto, Pescara 2012 (Mezzogiorno medievale, 7), pp.17-75.

- N.M. Cuniberti, *I monasteri del Piemonte. Notizie storiche di circa 1300 monasteri*, Chieri 1970.
- E. Cuozzo, *Napoli e la terra*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 22-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 39-55.
- E. Cuozzo, *Alle origini della diocesi di Scala*, in *Scala nel Medioevo*, Atti del Convegno di Studi (Scala, 27-28 ottobre 1995), a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 1996, pp. 77-84.
- G. Curzi, *Origine e diffusione delle Madonne in Maestà in Italia centromeridionale. Il caso di Alatri tra Lazio e Campania*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Napoli, 4-5 novembre 2011), a cura di P. Leone de Castris, pp. 24-33.
- M. Curschmann, *Integrating Anselm: Pictures and the Liturgy in a Twelfth-century Manuscript of the "Orationes et Meditationes"*, in *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, edited by S. Boynton, D.J. Reilly, Turnhout 2015 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 9), pp. 295-312.
- F. Curta, *Eastern Europe in the Middle Ages (500–1300)*, Leiden 2019 (Brill's Companions to European History, 19).
- E. Curzel, *Badia/Abtei. Santa Croce*, in *Trentino Alto Adige/ Südtirol* a cura di E. Curzel, G. M. Varanini, Roma 2012 (Santuari d'Italia), p. 180.
- L. Cusmano Livrea, *S. Maria dei Miracoli. Andria*, in *Insedimenti benettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980- gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 1981, 2, t. I, pp. 357-371.
- S. Cutarelli, *La lettura dello spazio attraverso la superficie. L'aula ipogea di S. Saba a Roma*, in «Architettura storia restauro – Architecture history restoration», 5 (2018), 9, pp. 108-148.
- S. Cutarelli, *Il complesso di San Saba sull'Aventino. Architetture e sedimentazioni di un monumento medievale*, Roma 2019.
- A. Cutler, *Under the sign of Deesis On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 145-154.
- A. Cutler, A. Kazhdan, s.v. *George of Nicomedia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 838.
- A.M. D'Achille, A. Iacobini, G. Toscano, *Il viaggio disegnato: Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone, 1811-1813*, Roma 2012.
- N. D'Acunto, *Guglielmo da Volpiano: un itinerario biografico* in *Guglielmo da Volpiano*, atti della giornata di studio (San Benigno Canavese, 3-4 ottobre 2003), a cura di A. Lucioni, Cantalupa (TO) 2005, pp. 51-68.
- C. D'Amato, *Gli affreschi di S. Maria di Minuta in Scala*, in «Rivista di archeologia cristiana», 49 (1973), pp. 111-120.
- R. D'Amato, D. Spasić-Đurić, *The Phrygian helmet in Byzantium: archaeology and iconography in the light of recent finds from Braničevo*, in «Acta Militaria Mediaevalia», 14 (2018), pp. 29-67.
- S. D'Amato, III. *L'inizio della fortuna dei Rufolo nelle fonti letterarie*, in *L'ambiente culturale a Ravello nel Medioevo. Il caso della famiglia Rufolo*, a cura di P. Perduto, F. Widemann, Bari 2000, pp. 116-120.
- E. D'Angelo, *Agiografia latina del Mezzogiorno continentale d'Italia (750-1000)*, in *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en*

*Occident des origines à 1550*, ed. par. G. Philippart, Turnhout 2006 (Corpus Christianorum. Hagiographies, 4), pp. 41-134.

– M. D'Elia, *Anonimo pugliese del XIII secolo*, in *Mostra dell'Arte in Puglia. Dal Tardoantico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio – dicembre 1964), Bari 1964, pp. 26-28, nrr. 27-27a.

– M. D'Elia, P. Belli D'Elia, *Icone di Puglia*, in *Puglia e Basilicata tra Medioevo ed età moderna. Uomini, spazio e territorio, miscellanea di studi in onore di Cosimo D. Fonseca*, a cura di F. Ladiana, Galatina 1988, pp. 199-217.

– M.C. D'Ercole, *Archeologia e politica fascista in Adriatico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», ser. 5, 5 (2013), 1, pp. 359-401.

– M. D'Onofrio, V. Pace, *La Campania* (Italia Romanica, 4), Milano 1981.

– R. D'Urso, *Invenzione della Immagine di S. Maria de' Miracoli in Storia della città di Andria*, Napoli 1842.

– R. D'Urso, *Invenzione della Immagine di S. Maria de' Miracoli in Storia della città di Andria*, Napoli 1842.

– M. Dadà, *Archeologia dei monasteri in Lunigiana. Documenti e cultura materiale dalle origini al XII secolo*, Pisa 2012.

– T. Dadiani, *Chancel-barriers and Other Liturgical Elements*, in *Medieval Georgian Sculpture*, ed. by Ead, Tblisi 2017, pp. 230-268

– S. Dagenmark, *Funeral as a Hagiographic Motiv in Vita Augustini and Some Other Biographies of Bishops*, in «Agustinianum», 40 (2000), pp. 255-289.

– T.E.A. Dale, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300*, in «Dumbarton Oaks Papers», 48 (1994), pp. 53-106.

– T.E.A. Dale, *Relics, Relics, prayer, and politics in medieval Venetia: romanesque painting in the crypt of Aquileia cathedral*, Princeton 1997.

– P. Dalena, *Il «Monasterium Sancti Angeli in Casali Rupto»: revisioni critiche e prospettive di ricerca*, in *Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia*, Atti del V Convegno Internazionale di Studi sulla civiltà rupestre medievale (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979), a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1981, pp. 235-275.

– P. Dalena, *I Cistercensi nella Basilicata medioevale*, in *I Cistercensi nel Mezzogiorno Medioevale*, atti del convegno internazionale di studio nel IX centenario dalla nascita di Bernardo di Clairvaux (Martano-Latiano-Lecce, 25-27 febbraio 1991), a cura di H. Houben, B. Vetere, Galatina 1994 (Saggi e ricerche, 24), pp. 285-316.

– P. Dalena, *Frantoi ipogei del territorio pugliese (secoli X-XV)*, in *Dall'habitat rupestre all'organizzazione insediativa del territorio pugliese (secoli X-XV)*, atti del III Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano (BR), 22-24 novembre), a cura di E. Menestò, Spoleto 2009, pp. 71-98.

– P.G. Dalché, *Portulans and the Byzantine World*, in *Travel in the Byzantine World*, Papers from the 34th Spring Symposium of Byzantine Studies, ed. by R. Macrides, Aldershot 2002 (Society for the Promotion on Byzantine Studies Publication, 10), pp. 59-71.

– A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia* (Storia della miniatura. Studi e documenti, 2), Firenze 1966.

– E. Dao, *La chiesa nel Saluzzese prima della costituzione della diocesi di Saluzzo 1511*, Saluzzo 1965.

– C. Daquino, *Masserie del Salento*, Lecce 1994.

- M. Davies, *The earlier Italian Schools*, London 1961 (National Gallery Catalogues).
- M.C. Daviso di Charvensod, *I pedagoggi delle Alpi occidentali nel medio evo*, Torino 1961.
- S. De Blaaw, *Il patriarcato, la basilica lateranense, la liturgia*, ivi, pp. 161-171; Gigliozzi, *I palazzi del papa*, pp. 61-71.
- G. de Franco da Catania, *Di S. Maria de' Miracoli libri tre*, 3 voll., Napoli 1606.
- C. De Giorgi, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, 2 voll., Lecce 1882, (Biblioteca di cultura pugliese, 8) rist. fotomeccanica Galatina 1975.
- C. De Giorgi, *Cripte bizantine nelle puglie*, in «Rassegna pugliese di Lettere, scienze ed Arti», 9 (1892), pp. 229-231.
- C. De Giorgi, *La provincia di Lecce. Disegni illustrativi*, Galatina 1989.
- M. De Giorgi, *La pittura monumentale tardo-comnena in Italia meridionale e Sicilia: i 'rapporti mediterranei' tra centro e periferie nell'ambito degli scambi tra l'Impero di Bisanzio e il Meridione italico*, in *Forschungsbericht Herbst 2004 – Herbst 2006. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut*, Firenze 2007, pp. 83-84.
- M. De Giorgi, *Interazioni del sacro. Forme e modelli di culto nella pittura bizantina in Puglia*, in «Convivium» 5 (2018), 1, pp. 112-125.
- M. De Giorgi, *Calvi Vecchia (CE). Grotta dei santi*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana, II: Aggiornamento scientifico*, pp. 169-175.
- M. De Giorgi, *Maiori (SA) la chiesa di Santa Maria de Olearia*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana, II: Aggiornamento scientifico*, pp. 183-189.
- T. De Giorgio, *Il cavaliere che sconfisse il drago. Teodoro d'Amasea e l'origine dell'iconografia del santo cavaliere sauroctonos*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 5, 7 (2015), pp.103-118.
- T. De Giorgio, *San Teodoro invincibile guerriero. Storia, culto iconografia*, Roma 2016.
- W. De Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Roma 1911.
- M.A. de Lavis Trafford, *Le chemin carolingien dit par le chroniqueurs "par le Mont-Cenis"*, in «Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne», 15 (1964), pp.105-111.
- F. De Luca, *Fonti per la storia di Puglia, Le visite pastorali dei vescovi di Lecce nel '700 (Archivio della Curia vescovile di Lecce) I: inventarii*, in «Rassegna salentina», n.s., 4 (1979), fasc. 4, pp. 7-30.
- F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis. I. La data del complesso monastico e il committente nell'ambito del primo romanico campano*, in «Commentari», 27(1976), pp. 143-178.
- L. M. De Palma, *Origini medievali di un santuario mariano. L'inventio di Santa Maria dei Miracoli di Andria*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 63 (2009), 1, pp. 73-90.
- G. De Tommasi, *Monte Sant'Angelo. Chiesa di Santa Maria Maggiore*, in *Restauro in Puglia (1971-1983)*, II, Brindisi 1983, pp. 331-338.
- G. De Tommasi, G. Fuzio, N. Milella, A. Ambrosi, *La cittadella Nicolaiana: un progetto verso il 2000*, in *Cittadella Nicolaiana. Un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra (Bari, Castello normanno svevo, 2 dicembre 1995- 10 marzo 1996), a cura di M. D'Elia, Bari 1995.
- A.D. Debanne, *Lo Compasso de navegare. Edizione del codice Hamilton 396 con commento linguistico e glossario*, Brussels 2011.
- J. Declerk, *Le Parisuns gr. 923. Un manuscrit destiné à l'empereur Basile I<sup>er</sup> (867-886)*, in «Byzantion», 87 (2017), pp. 181-206.
- H. Delaye, *L'invention des reliques de saint Mènas à Constantinople*, in «Analecta Bollandiana», 29 (1910), pp.117-150.

- F. Dell’Acqua, *Iconophilia, Politics, Religion, Preaching and the Use of images in Rome*, London-New York 2020.
- F. Dell’Aquila, A. Messina, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari 1988.
- F. Dell’Aquila, *Andria rupestre*, in *Rotte murgiane*, a cura di L. Derosa, M. Triggiani, Bari 2006, pp. 50-65.
- M. Della Valle, *Il sottarco dell’“antica cattedrale” di Teramo: problemi di iconografia e stile tra Meridione e Settentrione*, in *Medioevo: I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre- 1 ottobre 1999), a cura di A. C. Quintavalle, pp. 178-188.
- M. Delle Rose, *Crudis leguminibus pascebatur. Cellae Novae e San Saba, fonti e riscontri archeologici*, in «Romanobarbarica», 9 (1986-1987), pp. 65-113.
- D. Demonja, *Contributo alla tipologia di chiese romaniche in Istria: chiese uninavate con abside inscritta*, in “Atti e memorie del Centro di Ricerche Storiche di Rovigo”, 28 (1988), pp. 77-148.
- L. Demos, *The Cult of the Saints and its Christological Foundations in Eustratios of Constantinople’s De statu animarum post mortem*, Doctor of Theology Thesis, Harvard University, Cambridge MA, 2010.
- O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968 (trad. *Romanesque mural paintings*, New York 1970),
- L. Derosa, *Immagini "antiche" e culti "moderni" il caso della Madonna dei Miracoli di Andria*, in *Rotte Murgiane*, a cura di L. De Rosa, M. Triggiani, Santo Spirito 2016, pp. 83-93.
- M. Detienne, *I giardini di Adone i miti della selezione erotica*, Torino 1975.
- D. Dharmo, F. Thaci, *Piktura mesjetare e Beratit* (Pittura medievale di Berat), in «Monumentet», 1 (1988), pp. 89-95.
- G.B. di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, Pisa 1888.
- M. Di Macco, *San Lorenzo di Settimo Vittone*, in *Il castello di Ivrea (1393-1993)*, in *Medioevo in Canavese*, atti del convegno di studi (Ivrea, 5 maggio 1984 ) a cura di P. Ramella, Ivrea 1993, pp. 393-397.
- C. Di Maria, *Indizi per la datazione delle tavole francescane di Margarito*, in «Commentari d’Arte», 20 (2014), 59, pp. 28-33.
- M. Di Nardo, *Tre Monumenti medioevali di Aversa. S. Paolo, S. Lorenzo, S. Maria a Piazza*, Aversa 1965, pp. 27-28.
- U. Di Pace, *Paestum, Salerno, Amalfi nella visione dei viaggiatori stranieri*, Napoli 2002.
- G. Dibenedetto, *I benedettini in Puglia*, in *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno-dicembre 1975) a cura di P. Belli d’Elia, Bari 1975, pp. 315-316.
- M. Didelbulidze, *ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის XIII საუკუნის მონასტულობის შესახებ* (New data on the thirteenth century wall painting in the St. Nicholas church at Kintsvisi), in «Georgian Antiquities», 1, Tbilisi, 2002, 85-100.
- M. Didelbulidze, *Conservation of the Kintsvisi wall painting*, in «Deltion», 3, 2002, Thessalonike, pp. 125-129
- M. Didebulidze, *St. Nicholas in the 13th century mural painting of Kintsvisi, Georgia*, in «Iconographica», 6 (2007), pp. 61-77.
- M. Didelbulidze, *Image of the Three Youths in the Furnace Against the Background of Anti-heretical Disputes at the end of the 12<sup>th</sup> century*, in *The Caucasus: Georgia at the Crossroads. Cultural exchanges across the Europe and Beyond*, proceedings of the 2<sup>nd</sup>

International Symposium of Georgian Culture (Florence, 2<sup>nd</sup>-9<sup>th</sup> November 2009), edited by P. Skinner, D. Tumanishvili, A. Shanshiashvili, Tblisi 2011, pp. 118-124.

- C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1894.
- C. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris 1894.
- V. J. Djurić, *Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du siècle*, in «Zograf», 15 (1984), pp. 18-23.
- *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире (Dobryj Kormčij: počitanie svjatitelja Nikolaja v christianskom mire)*, a cura di A.V. Bugaevskij, Mosca 2011.
- G. Dodoli, F. Fiorino, *Viaggiatori francesi dell'Ottocento in Puglia*, VIII, Bari 1999 (Biblioteca della Ricerca, 19).
- S. Doğan, N. Çorağan, V. Bulgurlu, Ç. Alas, E. Findik, E. Apaydin, *Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi*, Beyoğlu-Instabul 2014.
- S. Doğan, E. F. Findik, V. Bulgurlu, *Demre/Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları 2015*, in «ANMED», 14 (2016), pp. 21-30.
- S. Doğan, E. Findik, V. Bulğurlu, *Work at the Church of St Nicholas in Demre / Myra in 2016 Demre / Myra Aziz Nikolaos Kilisesi Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları – 2016*, in «ANMED», 15 (2017), pp. 11-19.
- D. Domenici, R. Gagliardi, *Chiese monumentali dell'arcidiocesi di Ancona-Osimo. Studi e disegni*, Ancona 2003.
- Arc. Dowling, *The Georgian Churches of Jerusalem*, in «Palestine Excavation Quarterly», 43 (1911), 4, pp. 181-187.
- N. V. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μεσα Μανης*, Athens 1964.
- N. V. Drandakis, S. Kalopissi, M. Panayotidi, *Έρευνα στη Μάνη*, in «Πρακτικά της έν Άθήναις Αρχαιολογικής Έταιρείας», 134 (1979), pp. 157-214.
- N.V. Drandakis, S. Kalopissi, M. Panayotidi, *Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμιρά*, in «Πρακτικά της έν Άθήναις Αρχαιολογικής Έταιρείας», 139 (1983), A, pp. 209-263.
- S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in *Dire l'évidence*, ed. C. Lévy, L. Pernot, Paris 1997, pp. 249-264.
- *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, a cura di S. Romano, Milano 2012 (Pittura Medievale a Roma, Corpus, V).
- A. Dufourcq, *Le Passionnaire occidental au VI siècle*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 26 (1906), pp. 27-65.
- T. M. P. Duggan, Ç. A. Aygün, *The Medieval and Later Port of Myra/Stamira – Taşdibi*, in *Häfen und Hafenstädte im östlichen Mittelmeerraum von der Antike bis in byzantinische Zeit. Neue Entdeckungen und aktuelle Forschungsansätze/ Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean from Antiquity to the Byzantine Period: Recent Discoveries and Current Approaches*, Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Istanbul 30<sup>th</sup> may-1<sup>st</sup> june 2011), herausgegeben von S. Ladstätter, F. Pirson, T. Schmidts, (Istanbul Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften, 52; BYZAS,19), I, Istanbul 2014, pp. 245-269.
- E. Dyggve, *Die altchristlichen Kultbauten an der Westküste der Balkanhalbinsel*, in Atti del IV congresso internazionale di archeologia cristiana (Città del Vaticano, 16-22 ottobre 1938), Città del Vaticano 1940 (Studi di antichità cristiana, 16), pp. 391-414.
- A. Eastmond, *The Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park (PA) 1998.

- A. Eastmond, *Royal Renewal in Georgia: the case of Queen Tamar*, in *Languages and Cultures in Eastern Christianity: Georgian*, ed. by S.H. Rapp, P. Crego, Farnham 2018 (The Worlds of Eastern Christianity 300-1500, 5), pp. 337-348.
- C. Ebanista, *Abitati e luoghi di culto in Campania e Molise*, in *Le aree rupestri dell'Italia centro-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche*, atti del IV convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savellettri di Fasano, 26-28 novembre 2009) a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, pp. 39-78.
- P.W. Edbury, *The Kingdom of Cyprus and the Crusades*, Cambridge 1991.
- S. Efthymiades, *Le miracle et les saints durant et après le second iconoclasme*, in *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, ed. par M. Kaplan, Paris 2006 (Byzantina Sorbonensia, 23), pp. 153-182.
- S. Efthymiadis, *The Byzantine hagiographer and his audience in the ninth and tenth centuries*, in Id., *Hagiography in Byzantium: Literature, Social History and Cult*, Aldershot 2011 (Variorum collected studies series, 989), pp. 59-80.
- S. Efthymiadis, *Hagiography from the 'Dark Age' to the Age of Symeon Metaphrastes (Eighth–Tenth Centuries)*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, ed. by S. Efthymiadis, Farnham 2011, pp. 95-142.
- S. Efthymiadis, V. Déroche, *Greek Hagiography in Late Antiquity (fourth-seventh century)*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, ed. by S. Efthymiadis, Farnham 2011 pp. 34-94.
- B. Egger, *Geschichte der Cluniazenser Kloester in der Westschweiz bis zum Auftreten der Cisterziener*, Friburgo 1907.
- M. Ehrhard, *Le livre du pèlerin d'Antonie de Novgorod*, in «Romania», 58 (1932), pp. 44-65.
- L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium*, in «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 255-278.
- L. Eleen, *Cycles of the New Testament Illustration in the thirteenth century*, New York-London 1980.
- L. Eleen, *The frescoes from the life of St. Paul in San Paolo fuori le mura in Rome. Early Christian or Medieval?*, in «Revue d'art canadienne», 12 (1985), pp. 251-259.
- I. Eliadis, *The painting production of the 13th century in Cyprus between the two worlds*, in *Maniera Cypria. The Cypriot painting of the 13th century between two worlds*, catalogo della mostra (Nicosia, Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III, 19 gennaio – 31 luglio 2017), Lefkosia 2017, pp. 45-64.
- D. Eliopoulo Rogan, *Mani History and Monuments*, Athens 1973.
- M.-M. Emmanuel, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 14 (1987-1988), pp. 107-150.
- E. Endoltseva, A. Vinogradov, *Beard pulling in Medieval Christian Art: Various interpretation of a scene*, in «Anastasis. Research on Medieval Culture and Art», 3 (2016), 1, OpenSource.
- C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, 2 voll., Paris 1899 (C. Enlart, *Gothic art and the Renaissance in Cyprus*, translated by D. Hunt, London 1987).
- C. Enlart, *Fouilles dans les églises de Famagouste de Chypre*, in «Archaeological Journal», 61 (1905), 1, pp. 195-217.

- *En Orient et en Occident, le culte de Saint Nicolas en Europe (Xe-XXIe siècle)*, actes du colloque (Lunéville et Saint-Nicolas-de-Port, 5-7 décembre 2013), sous la direction de V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015.
- W. Epstein, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models*, in «Cahiers Archéologiques», 29 (1980-1981), pp. 27-45.
- M. Evangelatou, *Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 62 (2008), pp. 119-126.
- L. Fabbiani, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido 1053-1628*, Venezia 1989.
- A. Fabbri, *Camaldolesi e vallombrosani nella Toscana medievale: repertorio delle comunità monastiche sorte fra XI e XV secolo*, Firenze 2021.
- M. Falla Castelfranchi, *La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata*, in *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Atti del terzo convegno interecclesiale (Bari, 11-13 maggio 1987), a cura di G. Distante, in «Nicolaus», 15 (1988), pp. 297-314.
- M. Falla Castelfranchi, *Disiecta Membra. La pittura bizantina in Calabria (secoli XI-XIV)*, in *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territorio*, atti dell'VIII e IX Incontro di Studi Bizantini (Reggio Calabria, 17-19 maggio 1985, 18 dicembre 1988), Catanzaro 1991, pp. 26-60.
- M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.
- M. Falla Castelfranchi, *Pittura Monumentale Federiciana in Italia meridionale: spunti e proposte*, in *Federico II: immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995, pp. 423-433.
- M. Falla Castelfranchi, *La chiesa del Salvatore e la sua decorazione pittorica, in Sanarica*, a cura di A. Cassiano, Gallipoli 2001, pp. 59-86.
- M. Falla Castelfranchi, *La chiesa di Santa Marina a Muro Leccese*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 193-205.
- M. Falla Castelfranchi, *Le chiese di Santa Margherita e San Nicola a Mottola*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 259-261.
- M. Falla Castelfranchi, *La chiesa di S. Salvatore a Sanarica*, in *Puglia Preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 283-288.
- M. Falla Castelfranchi, *Gli scavi sotto la cattedrale di Otranto*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 274-275.
- M. Falla Castelfranchi *La decorazione pittorica delle chiese rupestri del territorio di Monopoli in Puglia tra grotte e borghi. Insediamenti rupestri e insediamenti urbani: persistenze e differenze*, Atti del II Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 24-26 novembre 2005), a cura di E. Menestò, Spoleto, 2007, pp. 119-144.
- M. Falla Castelfranchi, *Ante laterali di un trittico*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 188-189, nr. I.5.
- M. Falla Castelfranchi, *l'Icona agiografica nel Mezzogiorno e le sue peculiarità*, in *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*, atti del V convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 17-19 novembre 2011), Spoleto 2013, pp. 167-183.
- M. Falla Castelfranchi, *La chiesa detta di Santa Marina: architettura e decorazione pittorica*, in *Muro Leccese. Chiesa di S. Santa Marina: il più antico ciclo nicolaiano del mondo bizantino*, a cura di Ead., S. Ortese, Galatina 2018 (De là Mar, 5), pp. 3-38.



- M. Falla Castelfranchi, *Il monastero di S. Filippo di Fragalà nel contesto dell'edilizia monastica italo-greca*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 169-182.
- A. Falce, *Ravenna e il monastero di S. Ilario di Galeata in un episodio di storia caroline (fine del secolo VIII)*, in «Felix Ravenna. Rivista di antichità ravennati, cristiane e bizantine», 32 (1927), pp. 1-29.
- A. Falce, *Documenti inediti dei duchi e marchesi di Tuscia (Sec. VII-XII)*, in «Archivio Storico Italiano», 86 (1928), pp. 213-274.
- O. Feld, *Die Kirchen von Myra und Umgebung*, in J. Borchardt, *Myra. Eine lykische Metropole in der antiker und byzantinische Zeit*, Berlin 1975 (Istanbuler Forschungen, 30), pp. 398-419.
- O. Feld, *Die Wandmalereien*, in Borchardt, *Myra: eine lykischen Metropole*, pp. 378-394.
- *Famagusta*, ed. by A. Weyl Carr, 2 voll., Turnhout 2014-2020 (Mediterranean Nexus, 2, 8).
- C. Fellows, *Journal written during an excursion in Asia Minor*, London 1839.
- C. Fellows, *Travels and researchers in Asia Minor and in particularly in Lycia*, London 1852 (ed. Hildesheim, New York 1975).
- A.J. Ferrari, *Apologia paradossica della città di Lecce*, Lecce 1727, 413-414.
- F.G. Ferrero, E. Formica, *Arte medievale nel Canavese*, Ivrea 2003.
- A. Ferrua, s.v. *Bartolomeo da Trento*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 778-779.
- A. Fingernagel, *Die illuminierten lateinischen Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek preußischer zu Berlin, 8-12. Jahrhundert*, Wiesbaden 1991.
- A. Fingernagel, *Die illuminierten lateneischen Handschriften süd, west, und nördeuropäischer Provenienz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 4.-12. Jahrhundert*, 2 voll., Wiesbaden 1999 (Kataloge der Handschriftenabteilung, 2 ).
- V. Fiore, *Andria, Cripta di Santa Croce*, in *Restauri in Puglia: 1971-1983*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, marzo-ottobre 1982), Fasano di Brindisi 1983, vol.II, a cura di M.G. Di Capua, pp. 42-44.
- F. Fiori, *Oleggio medievale*, in *L'ovest Ticino nel Medioevo: terre, uomini, edifici, indagini in Pombia, Oleggio e Marano Ticino*, atti del Convegno (Pombia, Oleggio, Marano Ticino, 13-14 giugno 1998) a cura dell'Associazione Storica Pombiese, Novara 2000, pp. 113-124.
- R. Fiorillo, *Breve nota in merito ad una antica immagine di San Giorgio*, in *Sulla scia di Pantaleone da Nicomedia. I Santi Giorgio ed Eustachio Milites Christi in terra amalfitana*, atti del VII Convegno di Studi (Ravello, 23-24 luglio 2010), a cura di C. Caserta, Napoli 2012 pp. 203-207.
- G.G. Fissore, *Parole e immagini, parole come immagini. Riflessioni sull'interazione tra scrittura e figura nell'XI e XII secolo in area subalpina*, in *Arte romanica in Piemonte. Studi per Costanza Segre Montel*, a cura di F. Crivello, E. Rossetti Brezzi, G. Saroni, Savigliano (CN) 2019, pp. 75-84.
- G. Flaccavento, *Una chiesa inedita di età sveva: Sant'Andrea presso Buccheri*, in «Tabellarius-Archeologia, Storia dell'Arte e Tradizioni popolari della provincia di Ragusa», 5 (1978), giugno, pp. 21-25.
- B. Flusin, *Re-writing history: John Skylitzes' Synopsis historion*, in *John Skylites a Synopsis*, xi-xxxiv.
- J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.
- J. Folda, *Crusader Art. Art of the Crusaders in the Holy Land 1099-1291*, Aldershot 2008.

- C.D. Fonseca, “*In Casali Rupto*”: *Una tappa della Civiltà Rupestre Meridionale (secc. X – XIV)*, in *La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d’Italia ricerche e problemi*, Atti del primo convegno internazionale di studi (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), a cura di Id., Genova 1975, pp. 3-24.
- C.D. Fonseca, *Gli insediamenti rupestri medioevali nel Basso Salento*, Galatina 1979.
- C.D. Fonseca, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, Roma 1995.
- C.D. Fonseca, *La lama di Santa Margherita nel contesto della civiltà rupestre*, in *La Madonna d’Andria: studi sul santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione della Basilica*, a cura di L. Bertoldi Leonci, L. Renna, Andria 2008, pp. 11-16.
- E. Forbes, T. A. B. Spratt, *Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyratis*, 2 voll., London 1847.
- F. Forlati, *Da Rialto a S. Ilario*, in *Storia di Venezia, II: Dalle origini del Ducato alla IV crociata*, Venezia 1958, pp. 623-672.
- C. Foss, *The Lycian Coast in the Byzantine Age*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 48 (1994), pp. 1-52.
- D.P. Fowler, *Narrate and describe: the problem of ekphrasis*, in «*Journal of Roman Studies*», 81 (1991), pp. 25-35.
- G. Fragale, *S. Filippo di Fragalà. Saggio storico-archeologico*, Palermo 1929.
- T. Franco, *Rasmo e l’arte medievale*, in *Per l’arte. Für die Kunst, Nicolò Rasmo (1909-1986)*, atti del Convegno di Studi (Bolzano/Bozen, 4 maggio 2007), a cura di S. Spada Pintarelli, Bolzano 2009, pp. 325-343.
- M. Frati, *Spazi medievali di accoglienza. Ospedali urbani e rurali lungo le strade fra le Alpi e il mare*, in *I luoghi delle cure in Piemonte: medicina e architettura tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di E. Dellapiana, P.M. Furlan, M. Galloni, Torino 2004, pp. 60-83.
- J. Fredell, *The Three Clerks and Saint Nicholas in Medieval England*, in «*Studies in Philology*», 92 (1995), 2, pp. 181-202.
- D. H. French, *Notes on itineraria*, Ankara 2016 (Roman Roads & Milestone of Asia Minor, 4.1).
- L. Frigerio, *Bestiario medievale. Animali simbolici nell’arte medievale*, Milano 2014.
- A. Frisetti, *La valle del Volturno nel Medioevo, Paesaggio, insediamenti e cantieri*, Cerro al Volturno (IS) 2020.
- B. Fučić, *Istarske freske (affreschi istriani)*, Zagreb 1963.
- L. Fundić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Nikole Rodijasa kod Arta. Prilog proučavni negovog programa, ikonografije i stila (The wall painting in the church of St. Nicholas tes Rhodias near Arta. A contribution to the study on its program, iconography and style)*, in «*Zograf*», 34 (2010), pp. 87-109.
- N. Gabrielli, *Le pitture romaniche*, Torino 1944 (Repertorio delle cose d’arte del Piemonte, 1).
- N. Gabrielli, *Arte nell’Antico Marchesato di Saluzzo*, Saluzzo 1975.
- N. Gabrielli, *Pitture medievali piemontesi*, in *Civiltà del Piemonte Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, Torino 1975, 1, pp. 97-105.
- S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017.
- M. Galante, *I. La famiglia Rufolo nelle fonti scritte*, in *L’ambiente culturale a Ravello nel Medioevo. Il caso della famiglia Rufolo*, a cura di P. Perduto, F. Widemann, Bari 2000, pp. 105-109.

- G. Galante Garrone, M. Leone, *Cuneo*, in *Guida breve al Patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino 1979 (Strumenti per la didattica e la ricerca, I), pp. 40-55.
- S. Gallesio, *Il priorato di S. Biagio di Mondovì. Nuovi dati di scavo*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 10 (1991), pp. 63-77.
- *Gallia christiana novissima. Histoire des archevêchés, évêques et abbayes de France*, par J.-H. Albanès, 7 voll., Montbeliard 1822-1879.
- M. Gallina, *La descrizione della Nea Ekklesia nella Vita Basilii tra propaganda dinastica e retorica letteraria*, in «Studi Medievali», 52 (2011), pp. 347-373.
- A. Gallo, *Il cartario di S. Biagio di Aversa Cod. Vat. Lat. 12935*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli 1926, pp. 49-57.
- A. Gallo, *Codice diplomatico normanno di Aversa*, Napoli 1927.
- A. Gallo, *Aversa Normanna*, Napoli 1938.
- F. Gandolfo, *Amalfi*, Milano 1999.
- F. Gandolfo, G. Muollo, *Arte medievale in Irpinia*, Roma 2013.
- J. Gardner, *Nicholas' III Oratory of the Sancta Sanctorum and its Decoration*, in «The Burlington Magazine», 115 (1973), pp. 283-294.
- J. Gardner, *L'architettura del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 19-37.
- J. Gardner, *San Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 34 (1971), pp. 240-248.
- E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated index*, Florence 1949 (ried. New York 1976).
- G. Garzella, *Tra città e territorio: monasteri pisani medievali. Materiali per la ricerca*, in *Monasteri e castelli fra X e XII secolo. Il caso di San Michele alla Verruca e altre ricerche storico-archeologiche nella Tuscia occidentale*, a cura di R. Francovich, S. Gelichi, Uliveto Terme 2003, pp. 69-78.
- G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015.
- G.S. Gasparro, *Sogni, visioni e culti terapeutici nel Cristianesimo dei primi secoli: Ciro e Giovanni a Menuthis e Tecla a Seleucia*, in «ὄρμος», 9 (2007), pp. 321-343.
- E. Gattola, *Ad historiam Abbatiae Casinensis accessiones*, Venezia 1734.
- I.C. Gavini, *I lavori di S. Saba, il restauro*, in «Annuario dell'Associazione artistica fra i cultori dell'Architettura», (21-25) 1912, pp. 26-42.
- I.C. Gavini, M.E. Cannizzaro, *Nuove scoperte avvenute nella chiesa di S. Saba, sul falso Aventino; Continuazione degli scavi nella chiesa di San Saba sull'Aventino*, in «Notizie degli scavi di antichità», 27 (1902), pp. 270-273; 465-466.
- P.J. Geary, *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1990, trad. *Furta Sacra, le trafugazioni delle reliquie nel Medioevo (secoli IX-IX)*, Milano 2000.
- E. Gedevenišvili, *Some thoughts on the depiction of the ecumenical councils at Gelati*, in «Iconographica», 6 (2007), pp. 54-60.
- K.-E. Geith, *Die «Abbreviatio in Gestis et Miraculis Sanctorum» von Jean de Mailly als Quelle der «Legenda Aurea»*, in «Analecta Bollandiana», 105 (1987), 3-4, pp. 289-302.
- C. Gerbino, *Appunti per una edizione dell'agiografia di Lentini*, in «Byzantinische Zeitschrift», 84-85 (1991-1992), pp. 26-36.
- S.E.J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle 1999.

- S.E.J. Gerstel, *Sanctuary Doors with the Annunciation*, in *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 14th november 2006 – 4th march 2007), edited by R.S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006, nr. 22, p. 179-180.
- S.E.J. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium*, New York 2015.
- C. Giacomozzi, *Otlone di Sant'Emmerano, Vita sancti Nicolai (BHL 6126). Edizione critica, traduzione e commento*, Università degli Studi di Trento, Dottorato di Ricerca in Le Forme del Testo: Testi greci e latini, Ciclo XXXI, a.a. 2017-2018.
- G. Gai, *Tra Novalesa e Chartres: Aldrado e la Renovatio Novalicense nell'XI secolo*, in «Benedictina», 59 (2012), pp. 271-296.
- M. Gianandrea, *The fresco with the Three Mothers and the Paintings of the right Aisle in the Church of Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua the Sistine Chapel*, pp. 335-355.
- A. Giannouli, *Byzantine Hagiography and Hymnography: an Interrelationship*, in S. Efthymiadis, *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography, 2: Genres and Contexts*, Farnham 2014, pp. 285-312.
- S. Giglio, *La cultura rupestre di età storica in Sicilia e a Malta, i luoghi del culto*, Caltanissetta 2002.
- M.T. Gigliozzi, *I palazzi del papa: architettura e ideologia. Il Duecento*, Roma 2003.
- M. Gilli, *Le ampolle di san Mena: religiosità, cultura materiale e sistema produttivo*, Roma 2002 (Tardo-Antico e Medioevo, 5).
- A. M. Giorgetti Vichi, S. Mottironi, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Valicelliana*, 2 voll., Roma 1961.
- G. Giorgi, *S. Salvatore in Mustiolo*, Lucca 1981 (Le chiese di Lucca, 4).
- D. Glass, *Portals, Pilgrims and Crusade in Western Tuscany*, Princeton 1997.
- H. Glykatzi-Ahrweiler, *Les forteresses construites en Asie Mineure face à l'invasion Seldjucide*, in *Akten des XI internationalen Byzantinistenkongress (München 1958)*, hrsg. von F. Dögler, G. Beck, München 1960, pp. 182-186.
- *The Glory of Byzantium. Art and culture of the Middle Byzantine Era 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, 11<sup>th</sup> march-6<sup>th</sup> July 1997), ed. by E. C. Evans, W.D. Wixom, New York 1997.
- J. Goar, *Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Venezia 1730.
- G. Golubovich, *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, 5, Firenze 1927, pp. 305-309.
- F. Gorab Leme, *Heavenly Visions: Experiencing Euphemia's and Hippolytus's Martyria*, in «Journal of Early Christian Studies», 25 (2017), pp. 359-382.
- G.D. Gordini, s.v. *Cristoforo, santo, martire di Licia, culto e iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 354-364.
- D. Gordon, *The Italian Paintings before 1400*, London 2011.
- A. Grabar, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946.
- A. Grabar, *Un nouveau reliquaire de saint Démétrios*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8 (1954), pp. 305-313.
- A. Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, III, 2. *La Main de Dieu*, in «Cahiers Archéologiques», 14 (1964), pp. 53-57.
- A. Grabar, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venezia 1979.
- F. Graf, *Dangerous Dreaming: The Christian Transformation of Dream Incubation*, in «the Journal Archiv für Religionsgeschichte», 15 (2014), 1, pp. 117-142.

- T. Granier, *Le peuple devant les saints: la cité et le peuple de Naples dans les textes hagiographiques (fin IXe-début Xe s.)*, in *Peuples du Moyen Âge. Problèmes d'identification. Séminaire Sociétés, Idéologies et Croyances au Moyen Âge*, par C. Carozzi et H. Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence 1996, pp. 57-76.
- T. Granier, *L'hagiographie napolitaine du haut Moyen Âge: contexte, corpus et enjeux*, in «Bulletin du CRISIMA», 2 (2001), pp. 13-40.
- T. Granier, *Santi e reliquie tra terra e mare: il mare e il litorale nell'agiografia campana (secoli VIII-XII)*, in *Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie in mittelalter Meditteraneum*, herausgegeben von N. Jaspert, C. A. Neumann, M. di Branco, Padeborn 2018 (Mittelmeerstudien, 18), pp. 161-173.
- R. Grassi, *Pisa e le sue adiacenze nuovamente descritte del 1841*, (rist. anastatica Bologna 2009).
- T.E. Gregory, s.v. *Zakynthos*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, pp. 2219-2220.
- T.E. Gregory, A. Cutler, s.v. *Mani*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, pp. 1284-1285.
- T.E. Gregory, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Monemvasia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, pp. 1394-1305.
- R. Graves, *The white goddess. A historical grammar of poetic myth*, New York 1948 (trad. It. Milano 1992).
- H. Grisar, *S. Saba sull'Aventino*, in «La civiltà cattolica», 43 (1901), 3, pp. 719-724.
- H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg im Breisgau 1908.
- E. V. Griseta, *L'esperienza pugliese di Pier Giuseppe Colarieti Tosti (1917-1918)*, in «Kermes», 77 (2001), pp. 69-73.
- F. Grossi Gondi, *La "cripta confessionis" del secolo VIII nella chiesa di S. Angelo in Pescheria*, in «La Civiltà Cattolica», 1920, pp. 524-532.
- P. Grossmann, *Christliche Architektur in Ägypten*, Leiden, Boston, Köln 2002, (Handbook of Oriental Studies – Handbuch der Orientalistik, 1, 62),
- P. Grossmann, H.-G. Severin, *Frühchristliche und byzantinische Bauten in südöstlichen Lykien*, , Tübingen 2003 (Istanbuler Forschungen, 46).
- M. Guarducci, *La misteriosa iscrizione medievale di Pisa, Barga e Lucca*, in *Scritti scelti sulla religione greca e romana e sul cristianesimo*, Leiden 1983, pp. 281-293.
- A. Guarnieri, *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma 2007.
- C. Guarnieri, *Paolo Veneziano*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 329-330, nr. VI.8.
- V. Guarrella, s.v. *Buccheri*, in F. Nicotra, *Dizionario illustrato dei comuni siciliani, 1: Aci-Bonaccorsi, Campobello di Licata*, Palermo 1907, pp. 657-669.
- G.N. Gubinaschvili, *Архитектура Кахети. Исследование развития архитектуры в восточной Грузии*, 2voll., Tblisi 1959.
- F. Guerrieri, *Possedimenti temporali e spirituali dei Benedettini di Cava nelle Puglie, notizie storiche ricavate da documenti della Badia cavense (secc. XI-XVII)*, parte I: *Terra d'Otranto*, Trani 1900, pp. 133-134.
- F.F. Guerrieri, *Dell'antico culto di S. Nicola in Bari*, in «Rassegna pugliese di scienze, lettere e arti», 19 (1902), pp. 258-262.
- A. Guidigi, *Il cammino del Volto Santo di Lucca, Le strade e gli ospedali per pellegrini nella valle*, Castelnuovo di Garfagnana 2013.
- K. Gulowsen, *The Oratory of the Forty Martyrs: from Imperial Ante-Vestibule to Christian Room of Worship*, in *Imperial Art as Christian Art - Christian Art as Imperial art. Expression and*

*Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, in «Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia», 15 (2001), pp. 77-91.

– L. Hablot, *Ordonner et inclure. L'heraldique au service de l'unité des officiers angevins*, in *Les officiers et la chose publique dans les territoires angevins: vers une culture politique? (XIIIe-fin XVe siècle)*, *Gli ufficiali e la cosa pubblica nei territori angioini (XIII-XV secolo): verso una cultura politica?*, Rome 2020 (Publications de l'École française de Rome, 518/4).

– L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion, 6).

– H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*, München 1962.

– F. Halbherr, *Greek Christian inscriptions in the Cyclades and in Crete*, in «Athenaeum», 3336 (1891), pp. 458-459.

– F. Halkin, *Inscriptions grecques relatives à l'hagiographie, IX, Asie Mineure*, in «Analecta Bollandiana», 71 (1953), pp. 87-108.

– B. Hamilton, A. Jotischky, *Latin and Greek Monasticism in the Crusader State*, Cambridge 2020.

– A. Hanna, *La passione di Cristo nell'Apocalisse*, Roma 2001.

– A. F. Harris, *The performative terms of jewish iconoclasm and conversion in two Saint Nicholas windows at Chartes Cathedral*, in *Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, ed. by M. Merback, Leiden-Boston 2007 (Jewish Studies, 37), pp. 119-141.

– R. M. Harrison, *Churches and Chapels of Central Lycia*, in «Anatolian Studies», 13 (1963), pp. 117-151.

– R.M. Harrison, *A note on Architectural Sculpture in Central Lycia*, in «Anatolian Studies», 22 (1972), pp. 187-197;

– R.M. Harrison, *Aspects of Late Roman and Early Byzantine Lycia*, (Türk Tarihi Kongresi, VIII), Ankara 1979, pp. 525-531.

– R.M. Harrison, *Mountain and Plain. From the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the Late Roman and Early Byzantine Period*, ed. By. W. Young, Ann Arbor Ann Arbor Mich 2001.

– W. Hartner, R. Ettinghausen, *The conquering Lion: the Life Cycle of a Symbol*, in «Oriens», 31 (1964), 17, pp. 161-171.

– M. Heinzelmann, *Der domitianische Baukomplex von S. Maria Antiqua in Rom ein unvollendetes Senatsgebäude als Annex des Kaiserpalastes?*, in *Werkraum Antike Beiträge zur Archäologie und antiken Baugeschichte*, hrsgg. H. Svenshon, M. Boos, Darmstadt 2012, pp. 167-195.

– H. Hellenkemper, *Lykien und die Araber*, in *Akten des II. Internationalen Lykien-Symposium* (Wien, 6-12 Mai 1990) hrsgg. J. Borchardt, G. Dobesch, Wien 1993, 1, pp. 99-106.

– H. Hellenkemper, F. Hild, *Likien und Pamphylien* (Tabula Imperii Byzantini, 8), 3 voll., Wien 2004.

– B.-U. Hergemöller, *Die Namen der Reformpäpste (1046-1145)*, in «Archivum Historiae Pontificiae», 24 (1986), pp. 7-48.

– T.A. Heslop, *Two Picture Cycles in Early Manuscripts of St Anselm's Prayers*, in *Illuminating the Middle Ages. Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*, edited by L. Cleaver, A. Bovey, L. Donkin, Leiden-Boston 2020 (Library of the Written word, 79; The Manuscript World, 12), pp. 94-108.

– F. Hild, *Klöster in Lykien*, in *EYKOΣMIA Studi miscellanei per il 75° di Vincenzo Poggi S. J.*, a cura di V. Ruggieri, L. Pieralli, Catanzaro 2004, pp. 313-334.

– R. Hodges, J. Mitchell, *The Forty Saints Reconsidered*, in «Expedition Magazine», 56 (2014), 3, pp. 38-44.

- C. Høgel, *Symeon Metaphrasten. Rewriting and Canonization*, Copenhagen 2002.
- C. Høgel, *Symeon Metaphrasten and the Metaphrastic Movement*, in *The Asgate Research Companion to Byzantine Hagiography, 2: Genres and Contexts*, ed. by S. Efthymiades, Turnout 2020, pp. 160-180.
- U. Holmsgaard Eriksen, “*The great initiate of God Grace*” a *Kontakion of saint Nicholas by Pseudo-Romanos*, translated with T. Arentzen, in «*Patristica Nordica Annularia*», 35 (2020), pp. 109-138.
- D.F. Hobelleitner, *Papst Silvester I. und die Endzeit Darstellung der Silvesterlegende im Umkreis der römischen Kurie im 13. Jahrhundert*, in *Geschichte vom Ende her denken Endzeitentwürfe und ihre Historisierung im Mittelalterher denken*, herausgegeben S. Ehrich, A. Wormpp, Regensburg 2019 (Forum Mittelalter Studien, 15), pp. 253-268.
- C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927.
- N. Hunt, *Cluny under Saint Hugh 1049-1109*, London 1967.
- A. Iacobini, *Il mosaico absidale di S. Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant’Angelo, 15 dicembre 1989- 18 febbraio 1990), a cura di A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 119-129.
- A. Iacobini, s.v. *Sant’Angelo in Formis*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 333-337.
- A. Iacobini, G. Gasbarri, *La scoperta di "Roma bizantina" (1880-1910): nuove prospettive per la genesi dell’arte medievale fra Europa e Mediterraneo*, in *L’Italia e l’arte straniera*, atti del convegno *La storia dell’arte e le sue frontiere: a cento anni dal X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma (1912): un bilancio storiografico e una riflessione del presente* (Roma, 23-24 novembre 2012), Roma 2015 (Atti dei convegni Lincei, 289), pp. 127-154.
- A. Iacobini, *Tra Bisanzio e l’Occidente: la pittura murale a Ravello e in Costa d’Amalfi nel XII e XIII secolo*, in *l’Apogeo di Ravello nel Mediterraneo: cultura e patronato artistico di una élite medievale*, atti del convegno di studi (Ravello, 31 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 63-83.
- A. Iacobini, *Tra Sicilia e Terra Santa: le pitture della cappella del castello di Paternò*, in «*Arte medievale*», ser.4., 10 (2020), pp. 33-66.
- P. Iacobone, *Verbum caro factum est: il pulpito del duomo di Barga*, in «*FMR*», 27 (2008), pp. 1-26.
- N. Iamanidzé, *Art géorgien en transition: originalités, inspirations et décadence au XIIIe-XIVe siècle*, in «*Rivista d’Arte*», ser.5, 7 (2017), pp. 211-227.
- C. Iannella, *Culti civici ed epidemie a Pisa nei secoli XIV-XV. Guglielmo di Malavalle e Nicola da Tolentino*, in «*Mélanges de l’École Française de Rome, Moyen Âge*», 129 (2017), 1, pp. 25-38.
- *Icone di Puglia e Basilicata*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre-11 dicembre 1988), a cura di P. Belli d’Elia, Sesto San Giovanni (MI) 1988.
- G. Indelli, *Istoria di Monopoli*, con note di D. Cosimo Tartarelli, a cura di M. Fanizzi, Fasano 1999.
- G. Ieni, *A list of the Church Buildings and the Monumental Religious Complexes situated in the Modern Territory of Georgia*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Louvain-la-neuve 1980, pp. 470-490.
- *Die Inschriften von Mylasa*, hrsg W. Blümel, 2 voll., Bonn 1987 (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien, 34-35).

- *Inscriptiones Creticae, Tituli Gortynii*, M. Guarducci, F. Halberr, 6 voll., Roma 1935-1950.
- *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia: opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzatinti*, 28: *Torino Biblioteca nazionale universitaria*, a cura di Albano Sorbelli, Firenze 1952.
- J. Irmsher, A. Kazhdan, A. Weyl Carr, s.v. *John*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991, 2, p. 1043.
- *Islam e Firenze. Arte e collezionismo dai Medici al Novecento*, Catalogo della mostra (Firenze, 22 giugno-23 settembre 2018) a cura di G. Curatola, Firenze 2018.
- *Itinéraires russes en Orient traduits pour la Société de l'Orient latin*, ed. B. de Khitrowo, Geneva 1889, pp. 197-221.
- J. Jacoby, *The beard pullers in Romanesque art: an Islamic motif and its evolution in the West*, in «Arte medievale», ser.2, 1 (1987), pp. 65-85.
- L. James, R. Webb, "To understand ultimate things and enter secret places": *ekphrasis and art in Byzantium*, in «Art History», 14 (1991), pp. 1-15.
- R. Janin, *Les Géorgiens à Jérusalem (suite)*, in «Échos d'Orient», 16 (1913), pp. 211-219.
- R. Janin, *Un ministre byzantin: Jean l'Orphanotrophe (XIe siècle)*, in «Échos d'Orient », 30, no. 164 (1931), pp. 431-443.
- R. Janin, *Les églises byzantines Saint-Nicolas à Constantinople (avec une carte)*, in «Revue des études byzantines», (31) 1932, 181, pp. 403-418.
- R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, 2 voll., Paris 1969-1975.
- D. Jasiński, *Nec timeo mori. The image of a dying bishop in late antique Latin hagiography*, in *L'éveque, l'image et la mort, Identité et mémoire au Moyen Âge*, sous la direction de N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2014 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 16), pp. 323-331.
- G. Jeffrey, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus. Studies in Archaeology and Architecture of the Island*, London 1918.
- R. M. Jensen, *Figural Images in Christian Thought and Practice before ca.500*, in *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. by M. Humphreys, Leiden-Boston 2021, pp. 109-143.
- L. Jessop, *Pictorial Cycles of Non-Biblical Saints: The Seventh- and Eighth-Century Mural Cycles in Rome and Contexts for Their Use*, in «Papers of the British School at Rome», 67 (1999), pp. 233-279.
- C. Jolivet- Lévy, *Les église byzantines de Cappadoce le programme iconographique de l'abside e de ses abords*, Paris 1991.
- C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites*, in *Les Saints et leur sanctuaire à Byzance: textes, images et monuments*, par Ead., M. Kaplan, J.-P. Sodini, (Byzantina Sorbonensia, 11), Paris 1993, pp. 35-47.
- C. Jolivet-Levy, *Note sur la représentation du Mandylion dans les églises de Cappadoce*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio, il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 137-144.
- C.W. Jones, *Saint Nicholas in the Liturgy and its Literary Relationships with and Essay on the Music by Gilbert Reaney*, Berkeley-Los Angeles 1963.
- C.W. Jones, *San Nicola biografia di una leggenda*, Roma-Bari 2007.
- G. Kaftal, *Saints in Italian Art*, 4 voll., Florence 1952-1985.



- Ch. A. Kalliga, *Η αρχαία Επίδαυρος Λιμηρά ως βενετσιάνικο κάστρο σε έγγραφα των βενετικών αρχείων*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 26 (2005), pp. 199-206.
- S. Kalopissi-Verti, *The Proskynetaria of the Templon and the Nartex: Form, Imagery, Spacial Connections and Reception*, in *Thresholds of the Sacred*, ed. by S.E.J. Gerstel, Washington 2006, pp. 107-131.
- S. Kalopissi-Verti, *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, Acte du colloque (Athènes, avril 2009), sous la direction de F. Joubert et J.-P. Caillet, Paris 2012, pp. 41-64.
- M. Kappas, *Approaching Monemvasia and Mystras from the outside: the view from Kastania*, in *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, ed by S.E.J. Gerstel, Turnhout 2016 (Studies in the Visual Culture of Middle Ages, 11), pp. 146-181.
- N. Karakaya, *Demre, Aziz Nikoaoos Kilisesi Duvar Resimlerinde Tek Figürler*, in «Andolu ve Çevresinde», 3 (2009), pp. 91-106.
- K. Karlin-Hayter, T. Miller, *Fragalà: Testaments of Gregory for the Monastery of St. Philip of Fragalà Sicily*, in *Byzantine Monastic Foundation Documents A complete translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments*, ed. by J. Thomas, A. Costantinides Hero, Washington 2000 (Dumbarton Oaks Studies, 35), pp. 621-636.
- A. Kazhdan, *Hagiographical notes (suite)*, in «Byzantion», 1 (1984), pp. 176-192.
- A. Kazhdan, s.v. *Kedrenos, George*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1118.
- A. Kazhdan, s.v. *Methodius I, patriarch of Costantinople*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1535.
- A. Kazhdan, s.v. *Neophytos Enkleistos*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, pp. 1454-1455.
- A. Kazhdan, A. Cutler, s.v. *Skylitzes, John*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1914.
- A. Kazhdan, A. Cutler, s.v. *Vita Basilii*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991, 3, pp. 2180-2181.
- A. Kazhdan, D.E. Conomos, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Joseph the Hymnographer, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, pp. 1074-1075.
- A. Kazhdan, E.M. Jeffreys, s.v. *Ekphrasis*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 683.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Demetrios of Thessalonike, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, pp. 605-607.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Marina*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 1299.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Nicholas of Myra, legendary saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, pp. 1467-1468.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Spyridion, saint*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, p. 1940.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Symeon Metaphrasten*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, pp. 1983-1984.
- A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, s.v. *Theodore Teron*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, pp. 2048-2049.

- P.F. Kehr, *Regesta Pontificum Romanorum Italia pontificia*, 10 voll., Berolini 1906 (ried. Berolini 1962).
- H.L. Kessler, «*Caput et speculum omnium ecclesiarum*»: *old St. Peter's and church decoration in medieval Latium*, in *Italian church decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: functions, forms and regional traditions*, a cura di W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 109-146.
- H.L. Kessler, *Old St. Peter and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2002.
- T. Khundadze, *8<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> Century Architectural Sculpture*, in *Medieval Georgian Sculpture*, ed. by T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze, Tblisi 2017, pp. 92-107.
- T. Khundadze, *11<sup>th</sup> Century Architectural Sculpture*, in *Medieval Georgian Sculpture*, pp. 192-230.
- A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, 2 voll., New Haven-London 1917.
- A. Kingsley Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture*, in «*The American Journal of Archaeology*», (22) 1918, 4, pp. 399-427.
- A. Kingsley Porter, *Il portale romanico della Cattedrale di Ancona*, in «*Dedalo*», 6 (1925), pp. 69-79.
- K. Kirchhainer, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 2001 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 3).
- M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 1976.
- E. Kitzinger, *The cult of Images in the age before the Iconoclasm*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», (8) 1954, pp. 83-150.
- E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986.
- N. Konomos, *Εκκλησίες και μοναστηρια στη Ζακινθο*, Αθηνά 1967.
- Ch. Konstantinide, *Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μέσα Μάνης*, Athens, 1998.
- E. Kountoura-Galáki, *The Cult of the Saints Nicholas of Lycia and the Birth of the Byzantine Maritime Tradition*, in *The heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> c.*, ed. by E. Kountoura-Galáki, Athens 2004, pp. 91-106.
- D. Knipp, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 56 (1989), pp. 148-174.
- R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-1980 (Monumenti di antichità cristiana, 2.ser, 2).
- K. Kretschmer, *Die italienische Portolane des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kartographie und Nautik*, Berlin, 1909.
- S. Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden-London 2011.
- E. Kvachatadze, *12th-16th Architectural sculpture*, in *Medieval Georgian Sculpture*, ed. by E. Dadiani, Tblisi 2017, pp. 270-312.
- C. La Bella, *San Saba*, Roma 2003 (Chiese di Roma illustrate, 35).
- J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles 1959 (Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 6).
- J. Lafontaine-Dosogne, *Monumental Paintings*, in *Art and Architecture in Medieval Georgia*, by A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, Louvain-la-neuve 1980 (Publication de l'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, 21), pp. 85-134.

- J. Lahache, s.v. *Martino di Tours*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 8, Roma 1967, pp. 1248-1278.
- S. Lancellotti, *Historiae Olivietanae*, voll. 2, Venetiis 1623.
- J. Laporte, *Saint Odon, disciple de Grégoire le Grand*, in *À Cluny*, Congrès scientifique. Fêtes et cérémonies liturgiques en l'honneur des saints abbés Odon et Odilon (Dijon, 9-11 juillet 1949), ed. par la Société des Amis de Cluny, Dijon 1950.
- Ph. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sactorum au Latran*, in «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire», 20 (1990), pp. 251-287.
- N. Lavermicocca, *Insedimenti rupestri nel territorio di Monopoli*, Bari 1977 (Corpus degli insediamenti medievali della Puglia, della Lucania e della Calabria, 1).
- V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966 (trad. It. *L'arte dell'antica Russia. Mosaici ed affreschi dall'XI al XVI secolo*, Milano 2000).
- E.F. Le Blant, *Iscriptions chretiennes de la Gaule*, 2 voll. Paris 1856-1865.
- J. Leemans, *Schoolrooms for Our Souls. The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representations as a Locus for Religious Education in Late Antiquity*, in «Paedagogica historica», 36 (2000), pp. 112-127.
- J. Leemans, W. Mayer, P. Allen, B. Dehandschutter, "Let Us Die That We May Live": *Greek Homilies on Christian Martyrs*, London-New York 2003.
- L. Lefort, *Peintures inédites de l'Eglise Saint-Nicolas, à Saint-Victor près de S. Germano-Cassino (Italie)*, in «Revue Archéologiques», 38 (1879), pp. 293-299.
- T. Leggio, *Abbazia benedettine, vescovi, aristocrazie locali e santità nell'Italia centro-occidentale appenninica (secc. XI-XIV). Alcune considerazioni*, in *Omaggio all'Abruzzo*, «Sanctorum», 7 (2010), pp. 83-101.
- C. Lelong, *La basilique Saint-Martin de Tours*, Cambray-lès-Tours 1986.
- C. Lelong, *Le tombeau de saint Martin*, in «Bulletin de la Société archéologique de Touraine», 12 (1988), pp. 91-138.
- C. Lelong, *Le sites martinien de Touraine d'après les biographes de saint Martin*, in *Martin de Tours. Du Légionnaire au saint évêque*, ed. par J.-P. Delville, M. Laffineur-Crépin, A. Lemeunier, Liège 1994, pp. 59-63.
- F. Lenormand, *Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante*, in «Gazette Archéologique», 1881-1882, pp. 122-124.
- F. Lenormand, *Note archeologiche sulla terra d'Otranto*, trad. F. Fiorino, in G. Dotoli, F. Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'Ottocento*, IV: *Il viaggio di F. Lenormand* (Biblioteca della Ricerca, 4), Fasano 1989, pp. 323-41.6
- A. Lentini, s.v. *Alfano I di Salerno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 253-257.
- A. Lentini, *La leggenda di san Nicola di Myra in un'ode di Alfano Cassinese*, in *Mélanges Eugène Tisserand*, Città del Vaticano 1964, 2, pp. 333-343.
- A. Lentini, *Medioevo letterario cassinese. Scritti vari*, Montecassino 1988 (Miscellanea Cassinese, 57).
- A. Lentini, F. Avagliano, *I carmi di Alfano I arcivescovo di Salerno*, Montecassino 1974 (Miscellanea Cassinese, 38).
- P. Lentini, *Lungo i sentieri rupestri di Mottola*, Mottola 1988.
- M. Leo Imperiale, M. Limoncelli, M. De Giorgi, *Due chiese bizantine nel basso Salento: archeologia dell'architettura e decorazione pittorica*, in *Atti del IV Congresso Nazionale di*

*Archeologia Medievale* (Abbazia di S. Galgano, Chiusdino - Siena, 26-30 settembre 2006), a cura di R. Francovich, M. Valenti, Borgo San Lorenzo (FI) 2006, pp. 613 – 618.

– G. Leogrottaglie, *Una enigmatica sequenza di immagini. Il sistema semantico dell'ara*, in R. Cacitti, G. Legrottaglie, G. Pelizzari, M.P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, Roma 2011, pp. 47-69.

– E. Leoncini, *L'abbazia di Sant'Ellero*, Città di Castello 1958 (ried. Forlì 1981).

– P. Leone De Castris, *Ignoto pittore campano del tardo secolo XIII*, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo: le collezioni borboniche e post-unitarie*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1999, p. 32, nr. 2.

– P. Leone de Castris, *Un laborioso restauro e un raro affresco bizantino a Napoli: il palinsesto dell'abside di Santa Restituta*, in *Il Duomo di Napoli. Dal paleocristiano all'età angioina*, atti della 1 Giornata di Studi su Napoli (Losanna 23 settembre 2000), a cura di S. Romano, N. Block, Napoli 2002, pp. 107-118.

– P. Leone de Castris, *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò: il Maestro delle tempere francescane*, in *Boccaccio e Napoli nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano et. al, Firenze 2014, pp. 71-80.

– A. Leoni, *Istoria d'Ancona, capitale della Marca anconitana*, 3 voll., Ancona 1810.

– C. Lepore, *Monasticon Beneventanum. Insedimenti monastici benedettini in Benevento*, in «Studi Beneventani», 6 (1995), pp. 25-168.

– C. Lepore, R. Valli, *L'Adventus di s. Nicola in Benevento*, in «Studi beneventani», 7 (1998), pp. 3-118.

– M.T. Lezzi, *L'arche de Noè en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 37 (1994), pp. 301-324.

– R. Licinio, *Bari angioina*, in *Storia di Bari, II: Dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, Roma-Bari 1990, pp. 95-143.

– S.C.M. Lindquist, *The Meanings of Nudity in Medieval Art. An Introduction*, in *The Meaning of Nudity in Medieval Art*, ed by. Ead., Farnham-Burlington 2012, pp.1-46.

– M. Lidova, *Maria Regina on the "palimpsest wall" in S. Maria Antiqua in Rome: historical context and imperial connotations of the early Byzantine image*, in «Iconographica», 16 (2017), pp. 9-25.

– M. Limoncelli, *Dallo Scavo archeologico allo riprogettazione virtuale di un edificio: la chiesa a doppia abside del Casale di Quattro Macine*, Giuggianello (LE), in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, (Salerno, 2-5 ottobre 2003) a cura di R. Fiorello, P. Peduto, Firenze 2003, pp. 458-463.

– C. Little, *Recent Acquisitions selection: 2000-2001*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 59 (2001), p. 17.

– C. Little, *Ambito dell'Italia meridionale, San Nicola rifiuta il latte materno*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, p. 286, nr V.2.

– U. Longo, *Tra Odilone e Ugo. Note su un passaggio della storia cluniacense*, in *Forme di potere nel pieno medioevo (secc. VIII-XII). Dinamiche e rappresentazioni*, a cura di G. Isabella, Bologna 2006, pp. 107-131.

– G.B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797, che variamente lo riguardano*, I, Venezia 1869.

- I. Lori Sanfilippo, *Un "luoco famoso" nel Medioevo, una chiesa oggi poco nota. Notizie extravaganti su S. Angelo in Pescheria (VI-XX secolo)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 17 (1994), pp. 231-238.
- R. Lorusso Romito, *Madonna con Bambino in trono e offerenti, in Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, ottobre-settembre 1988), a cura di P. Belli D'Elia, Bari 1988, pp. 115-116, nr. 17.
- R. Lorusso Romito, *Icona marmorea di Polignano*, in *Federico II: immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995, p. 551, nr. 18.4.
- G.A. Loud, *Tipologie della disciplina monastica in Italia meridionale tra XI e XII secolo*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», 124 (2006), pp. 1-19.
- J. Lowden, *The Psalter of Queen Melisende*, in *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, catalogue of the exhibition (London, British Museum, 9<sup>th</sup> December- 23<sup>rd</sup> April 1995), edited by D. Buckton, London 1994, p. 164, nr.180.
- J. Lowden, *Ivory covers of Queen Melisende's Psalter*, in *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, catalogue of the exhibition (London, British Museum, 9<sup>th</sup> December- 23<sup>rd</sup> April 1995), edited by D. Buckton, London 1994, pp. 165-166, nr. 181.
- J. Lowden, *Legendary*, in *Royal manuscripts: the Genius of Illumination*, catalogue of the exhibition (London, British Library 11<sup>th</sup> November- 13<sup>th</sup> march 2012), ed. by S. McKendrick, J. Lowden, K. Doyle, nr. 78, p. 259.
- *Lucca*, a cura di M.T. Filieri, con testi di A. Benvenuti, I. Moretti, G. Morolli, C. Baracchini, M.T. Filieri, Lucca 1999.
- A. Lucioni, *Una chiesa contesta tra Rivalta e Fruttuaria: la chiesa di S. Maria de Becetto in Val Varaita nel XIII secolo*, in *L'Abbazia di Rivalta di Torino nella storia monastica europea*, atti del convegno (Rivalta di Torino, 6-8 ottobre 2006), a cura di R. Comba, L. Patria, Cuneo 2007, pp. 329-348.
- A. Ludovisi, *Madonne lignee laziali del Duecento: il caso della Vergine di Subiaco*, in *L'arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di studi (Pergola, 9-12 maggio 2002) a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, pp. 159-168.
- G. Macchiarella, *Un caso a sé: S. Nicola di Mesopotam (Albania)*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia 2011, pp. 123-135.
- A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in «Bollettino d'Arte», 58 (1973), pp. 95-112.
- P. Magdalino, *Constantinople Médiévale. Études sur l'évolution des structure urbaines*, Paris 1996, pp. 7-117, ried. in *Studies in the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007 (Variorum collected studies series, 855), I.
- P. Madgalino, *Le culte de saint Nicolas à Constantinople*, in *En Orient et en Occident*, pp. 41-56.
- G.P. Maggioni, *La "Legenda aurea" tra modelli e traduzioni. Una storia testuale e alcune questioni filologiche*, «Filologia mediolatina» 17 (2010), pp. 269-295.
- L. Maggiulli, *Monografia di Muro-Leccese, Lecce 1871*, edizione anastatica (Collana di opere scelte edite ed inedite di scrittori di Terra d'Otranto, 19), Lecce 1965.
- S. Magnani, *In Albania sulle orme di Roma: l'archeologia politica di Luigi Maria Ugolini*, in *Le identità difficili. Archeologia, potere, propaganda nei Balcani*, a cura di S. Magnani e C. Marcaccini, Firenze 2007 (Portolano adriatico, 3), pp. 31-46.
- P. Magri, *Il territorio di Barga*, Albenga 1881.

- H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 123-174.
- H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, in «The Art Bulletin», 70 (1988), 1, pp. 88-103.
- H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994.
- G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984 (Dumbarton Oaks Studies, 19), pp. 176-195.
- E. Malamut, *Les îles de l'Empire byzantin (VIII-XIIe siècles)*, Paris 1998 (Byzantina Sorbonensia, 8).
- D. Mallardo, *Il calendario marmoreo di Napoli*, Roma 1947.
- T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Athens 1979.
- D. Mambrini, *Cronotassi degli abati di S. Ellero in Galeata*, Meldola 1925.
- D. Mambrini, *Galeata nella storia e nell'arte*, Bagno di Romagna 1939.
- C. Mancho, *I martiri nascosti. Alcune riflessioni sugli affreschi del transetto di Santa Prassede*, in «Hortus Artium Medievalium», 25 (2019), 2, pp. 366-375.
- P. Mancini, *San Pietro di Breme nei secoli X e XI. Un'abbazia regia coinvolta nelle lotte di potere*, in «Archivio Storico Lombardo», 130 (2004), pp. 73-108.
- C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ) 1972 (Sources and Documents in the History of Art, 16).
- C. Mango, *The Work of M. I. Nomidis in the Vefa Kilise camii, Istanbul*, in «Mesaionika kai Neoellenika», 3 (1990), pp. 421-429.
- L. Mansi, *Illustrazione dei principali monumenti di arte e storia del versante amalfitano: coll'enumerazione delle parrocchie, confraternite e stemmi dei municipi*, Roma 1898.
- N. Maraković, T. Turković, *Liturgical Vestments in the Eleventh and Twelfth Century Mural Paintings of Dubrovnik and Elaphiti Islands – a Contribution to the Study of “Adrio-Byzantinism” on the Eastern Adriatic*, in «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 40 (2016), pp. 7-19.
- G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo nel patriarcio lateranense*, Roma 1747.
- É. Maraszak, *Les manuscrits enluminés de l'Historie Ancienne jusqu'à César en Terre sainte. Saint-Jean-d'Acre, 1260-1291*, Dijon 2015.
- M.R. Marchionibus, *Il Cilento bizantino. Monastero di Santa Maria de Pactano*, Salerno 2004.
- M.R. Marchionibus, *Icone in Campania: aspetti iconologici, liturgici e semantici*, Spoleto 2011 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte, 10).
- M.R. Marchionibus, *La parete santorale della chiesa di S. Maria delle Grotte a Rocchetta a Volturno immagini per pellegrini*, in *Il Molise medievale archeologia e arte*, atti delle giornate di studio (Isernia, 20-21 maggio 2008), a cura di C. Ebanista e A. Monciatti, Borgo S. Lorenzo (FI) 2010, pp. 233-239.
- M. R. Marchionibus, *Campania picta temi colti e schemi desueti negli affreschi tra i secoli VIII e XII*, Bari 2019.
- M.R. Marchionibus, *Quindici (AV). Chiesa di Sant'Aniello*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 313-319.
- M.R. Marchionibus, *Pago del Vallo di Lauro (AV), chiesa di Santa Maria Assunta de' Carpinelli*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 297-308.

- L. Marchiori, *Medieval wall painting in the church of Santa Maria in Pallara, Rome: the use of objective dating criteria*, in « Papers of the British School at Rome », 77 (2009), pp. 225-255.
- S. C. Margaritis, *Crete and Ionian Islands Under the Venetians*, 1978.
- T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine Art*, Dissertation given for the title of Doctor of Philosophy June 1977, Ann Arbor (Michigan) 1991.
- P. Marot, *Saint-Nicolas-de-Port: La grande église et le pèlerinage*, Nancy 1963.
- L. J. Marshall, *La costruzione di un santo contro la peste: il caso di Nicola da Tolentino*, in *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico. 1. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di V. Pace, Tolentino 2005, p. 87-101.
- J.-M. Martin, *Quelques remarques sur le culte des images en Italie méridionale pendant le Haut Moyen Âge*, in *Cristianità ed Europa, miscellanea in onore di Luigi Prosdocimi*, a cura di C. Alzati, 1, Roma 1994, pp. 223-236.
- J.-M. Martin, *Il monastero di San Filippo di Fragalà. Il contesto storico*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 15-28.
- M. Martinelli, *Architettura romanica in Ancona*, Ancona 1961.
- B. Marušić, *Monumenti istriani dell'architettura sacrale alto medievale con le absidi inscritte*, in «Bollettino Archeologico dell'Accademia slovena delle scienze e delle arti», 23 (1972), pp. 266-288.
- D. Masala, *Il Museo Diocesano "Mons. Cesare Recanatini" di Ancona*, i.c.s.
- G.L. Masetti Zannini, *La reliquia di san Nicola di Myra e l'origine del suo culto a Rimini*, in *San Nicola e la reliquia di Rimini. Storia, arte e spiritualità*, a cura di A. Donati, N. Valentini, Villa Verrucchio (RN) 2006, pp. 42-62.
- M. Mason, *Le pitture murali della cripta di Aquileia nella cultura artistica bizantina*, in «Quaderni del MAES», 1 (1998), pp. 75-90.
- M. Mason, *I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste: sulla trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, in «Ateneo Veneto», n.s., 39 (2001), pp. 29-44.
- M. Mason, *Antependium*, in *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle esposizioni 29 aprile-30 settembre 2006), a cura di A. Geretti, Ginevra-Milano 2006, pp. 100-101, nr.11.
- M. Massa, *Capitelli e portali del protoromanico*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 119-128.
- G. Massimo, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, in «Arte Medievale», 4 (2005), pp. 71-90.
- G. Massimo, *Il rapporto fra il santuario micaelico e il polo culturale di San Pietro, Santa Maria e San Giovanni a Monte Sant'Angelo*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno (Parma, 20-24 settembre 2005) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 414-420.
- G. Massimo, *Pittura medievale in Capitanata nel Medioevo secoli X-XV*, Foggia 2019.
- V. Massilla, *Commentarii super consuetudinibus preclarae civitatis Bari*, Patavii 1550.
- A. Mastrangelo, *Le storie di Santa Lucia nella "Giaconella" di Melfi*, Potenza 1987 (Laboratorio del pensiero, 1).
- T. Masuda, *Greek Inscriptions in the Ölüdeniz-Gemiler Ada Bay Area*, in *The Survey*, pp. 113-134.
- T. Masuda, Y. Sakurai, *Graffiti of Church II in Gemiler Island*, in *The Survey*, pp. 188-197.

- E.A. Matter, *Anselm and the Tradition of the "Songs of the Songs"*, in «Rivista di Storia di Filosofia», 48 (1993), 3, pp. 551-560.
- G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971.
- M. L. Mazzetti, *Guglielmo di Volpiano e Fruttuaria: dal fondatore alla rete monastica*, in *Attraverso le Alpi: S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altre reti monastiche*, atti del convegno internazionale (Cervère-Valgrana, 12-14 marzo 2004), a cura di F. Arneodo, P. Guglielmotti, Modugno (BA) 2008 (Bibliotheca micaelica, 3), pp. 279-290.
- J. Mazzoleni, *S. Nicola di Bari e Napoli, nel culto, nell'arte e nelle fonti documentarie*, in «Archivio storico pugliese», 15 (1987) 1-4, pp. 3-24.
- A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, 2 voll., Roma 1939 (Collezione Meridionale, 3, Il Mezzogiorno Artistico).
- H. Megaw, *Byzantine Architecture in the Mani*, in «The Annual of the British School at Athens», 33 (1932-1933), pp. 137-162.
- H. Megaw, *Glazed Bowls in Byzantine Churches*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 4 (1964-1965), pp. 145-162.
- K. Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch in Abendlande. Eine kultgeographisch-volkscundliche Untersuchung*, Düsseldorf 1931.
- R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 56), pp. 249-252.
- F. Meli, *Sculture pisano-lucchesi della seconda metà del secolo XII*, in «Bollettino storico lucchese», 16 (1938), pp. 3-18.
- G. Mennella, *La Quadragesima Galliarum nelle Alpes Maritimae*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 104 (1992), 1, pp. 209-232.
- M. Merlini, *Apothikon-Amalfion, il Monastero Benedettino del Monte Athos che dal X al XIII secolo cercò di avvicinare le Chiese cristiane traducendo in latino testi agiografici greci*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», n.s., 45/46 (2013), pp. 33-70.
- E. Merra, *Monografie Andriesi*, 2 voll., Bologna 1906.
- A. Messina, *Le chiese rupestri nel siracusano*, Palermo 1979 (Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Monumenti, 2).
- A. Messina, *Le chiese rupestri in Val di Noto*, Palermo 1994 (Istituto di studi siciliani e neoellenici, monumenti, 4).
- A. Messina, *Le chiese rupestri di Val Demone e di Mazara*, Palermo 2001.
- *The Metropolitan Museum of Art. "Complete List of Accessions."* In «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 3 (1908).
- M. Meyer, *An Obscure Figure: Imaging Women's Reality in Byzantine Art*, London 2009.
- B. Meyer Plath, A. M. Schneider, *Landmauer von Konstantinopel*, Berlin 1943.
- A. Mexia, *Building Practices in the Helladic province of Mani during the Komnenian period: The assimilation of the prevailing trends in church architecture*, in *Against Gravity: Building Practices in the Pre-Industrial World*, papers of the conference (Philadelphia, 20<sup>th</sup>-23<sup>rd</sup> March 2015) ed. by R. Ousterhout, D. Borbonus, E. Dumser, Philadelphia 2016, (pp. 1-21).
- E. Micheletto, *Le cappelle dell'Abbazia della Novalesa. Architettura e schema distributivo*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-29 settembre 1979, Roma 1982, pp. 103-113).
- M. Mignozzi, *Disiecta Membra. Madonne di Pietra nella Puglia angioina*, Bari 2013 (Marenostrum Segmenta).
- M. Mignozzi, *Il tramonto della scultura angioina pugliese: due frammenti sepolcrali da Bari e da Bitonto, con brevi note sull'abbigliamento fra Trecento e Quattrocento*, in «Studi Bitontini», 103-104 (2017), pp. 51-67.



- N. Milella, *Storia dei restauri*, in *S. Nicola di Bari e la sua basilica: culto, arte, tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 212-259.
- M. Milella Lovecchio, *La scultura bizantina dell’XI secolo nel Museo di San Nicola di Bari*, in «Mélanges de l’école française de Rome», 93 (1981), 1, pp. 7-87.
- M. Milella Lovecchio, *San Nicola e storie della sua vita*, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, ottobre-settembre 1988) a cura di P. Belli D’Elia, pp. 122-123, nr. 25.
- M. Milella Lovecchio, *Santa Margherita e Storie della sua vita*, in *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, ottobre-settembre 1988), a cura di P. Belli D’Elia, Bari 1988, p. 123, nr. 26.
- M. Milella Lovecchio, *San Nicola nell’arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *San Nicola di Bari e la sua basilica*, Milano 1987, pp. 81-97.
- B. Miljković, *Semantra and Bells in Byzantium*, in «Zbornik radova Vizantološkog instituta», 55 (2018), pp. 271-303.
- A.L. Millin, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gènes*, 2voll., Paris 1816.
- A. Milone, *Scultore romanico di ambito lombardo*, in *San Nicola. Splendori d’arte*, pp. 327-328, nr. VI.6.
- F. Milone, *Il duomo e le tombe dei suoi vescovi*, in *L’apogeo di Ravello nel Mediterraneo: cultura e patronato artistico di una élite medievale*, atti del convegno di studi (Ravello, 31 ottobre-1 novembre 2015) a cura di M. Gianandrea, P. F. Pistilli, Roma 2019, pp. 225-250.
- M. Minasi, *La tomba di Callisto. Appunti sugli affreschi altomedievali della cripta del papa martire nella catacomba di Calepodio*, Città del Vaticano 2009 (Scavi e Restauri della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 6).
- C. Minieri-Riccio, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani fioriti nel secolo XVII*, 2 voll., Napoli 1875.
- T. Minisci, *Il monachesimo orientale in Campania nel secolo decimo*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 14 (1961), pp. 113-119.
- D. Minuto, *Catalogo dei monasteri e dei luoghi di culto tra Reggio e Locri*, Roma 1977.
- J. Mitchell, *St. Sylvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati*, in *Federico II. L’arte del Duecento italiano*, a cura di A.M. Romanini, Galatina 1981 (Collana di saggi e testi, 6,1), 2, pp. 15-32.
- J. Mitchell, *The Archaeology of Pilgrimage in Late Antique Albania: the Basilica of the Forty Martyrs*, in *Recent Research on the Late Antique Countryside*, edited by W. Bowden, L. Lavan, C. Machado, Leiden 2004, pp. 144-186.
- A. Molfatt, *Orient express: Abbot John’s rapid Trip from Constantinople to Ravenna c. AD. 700*, in *Byzantine Culture in Translation*, ed. by A. Brown, B. Neil, Leiden – Boston 2017 (Byzantina Australiensia, 21), pp. 55-72.
- G. Mollo, A. Solipietro, *Un pregevole esempio di architettura altomedievale nella Valle di Lauro (Avellino): la chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano. Indagine preliminare*, in *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa, 29-31 maggio 1997), a cura di S. Gelichi, Firenze 1997, pp. 322-327.
- A. Monciatti, *Giorgio Vasari e «Margaritone pittore, scultore, et architetto aretino»*, in «Atti e Memorie dell’Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo», 93 (2001), supplemento, pp. 41-72.
- A. Monciatti, «Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pictore sui aevis celeberrimo»: *origine e moltiplicazione di un’immagine duecentesca “firmata”*, in *L’artista medievale*, atti del convegno internazionale (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di M. M. Donato, Pisa 2008 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni, 4, 16), pp. 297-318.

- A. Monciatti, *All'origine dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Firenze-Milano 2010.
- A. Monciatti, *Margarito, l'artista e il mito*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010, pp. 213-224.
- L. Mongiello, *Chiese di Puglia. Il fenomeno delle chiese a cupola*, Bari 1988.
- G. Montella, *Cenno storico e topografico dell'antica e moderna Airola sita nella Valle Caudina*, Airola 1848.
- N. Montepulciano, V. Zito, *Nuove ricerche sul santuario della Madonna d'Andria*, «Rivista diocesana andriese», LIV (2011), 2, pp. 135-140.
- S. Montorio, *Santa Maria de' Miracoli d'Andria*, in *Zodiaco Di Maria*, Napoli 1715.
- M. Moretti, *L'intervento di restauro*, in *La leggenda di Adeodato e san Nicola nel portale del duomo di Barga. Il restauro*, Barga 2003.
- S. Moretti, *La morte del monaco nelle più antiche fonti figurative bizantine: dalle origini al secolo XI*, in «Hortus Artium Medievalium», 23 (2017), 2, pp. 556-568.
- J. Morganstern, *The Byzantine church at Dereagži and its decoration. With two appendices*, Tübingen 1983 (Instabuler Mittelungen, 29).
- J. Morgastern, *Some new Middle Byzantine Sculptures from Lycia and its Relatives*, in «Gesta», 25 (1986), 1, pp. 25-29.
- O. Morisani, *Affreschi inediti o poco noti in Campania. II: Majori: Santa Maria de Olearia*, in «Napoli Nobilissima», 1 (1961-1962), pp. 163-171.
- E. Morrison, *Bible of Saint-Jean d'Acre*, in *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting 1250-1500*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 16th November 2010- 6th February 2011), edited by E. Morrison, A.D. Hedeman, Los Angeles 2010, pp. 95-97, nr. 1.
- *Mostra Giottesca*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo degli Uffizi, Aprile-Ottobre 1937), Bergamo 1937.
- P. Mougoyianni, *Confrontation and interchange between Byzantines and Normans in Southern Italy. The cases of St Nicholas of Myra and St Nicholas the Pilgrim at the end of 11th century*, in *Byzantium in dialogue with the Mediterranean*, edited by Daniëlle Sloopjes, Mariëtte Verhoeven, Leiden ; Boston 2019, pp. 109-141.
- D. Mouriki, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani*, Athens 1975.
- D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and the Twelfth century*, in «Dumbarton Oaks Papers», 34/35 (1980/1981), pp. 77-124.
- D. Muletti, *Descrizione dello stato presente della città di Saluzzo (1829-1833)*, a cura di M. Bressy, Saluzzo 1973.
- K. Müller, *Kirchengeschichtliche Handschriften in der Hamilton-Sammlung*, in «Zeitschrift für Kirchengeschichte», 6 (1884). pp. 247-281.
- M. Murano, *Paolo Veneziano*, Milano 1969.
- *Muro Leccese. La chiesa di Santa Marina il più antico ciclo nicolaiano del mondo bizantino*, a cura di M. Falla Castelfranchi, S. Ortese, Galatina 2018 (De là de la Mar, 5).
- W. Murray, *Ancient sailing winds in the Eastern Mediterranean*, in *Cyprus and the Sea. Proceedings of the International Symposium* (Nicosia, 24-25 September 1993), ed. by, V. Karageorghis, D. Michaelides, Nicosia 1995, pp. 33-44.
- A.M. Nada Patrone, *I. Lineamenti e problemi di storia monastica nell'Italia occidentale, II. I centri monastici nell'Italia occidentale. Repertorio per i secoli VII-XII*, in *Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene sec. X-XII*, atti del 32° Congresso storico subalpino (Pinerolo, 6-9 settembre 1964), Torino 1966, pp. 571-794.

- V. Napolitano, *I castelli della Valle Caudina: Airola, Cervinara, Montesarchio, San Martino*, Benevento 1989.
- R. Narducci, L. Rustico, *L'Aventinus minor. Un paesaggio urbano tra archeologia e storia*, in *Studi e scavi sull'Aventino 2003-2015*, a cura di A. Capodiferro, L. M. Mignone, P. Quaranta, Roma 2017, pp. 81-98.
- M. Natalucci, *Visita al duomo di S. Ciriaco e breve itinerario della città di Ancona*, Città di Castello 1966.
- C. Nauert, R. Warns, *Thekla. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden 1981.
- L. Nees, *The Iconographic program of decorated chancel barriers in the pre-Iconoclastic period*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 46 (1983), pp. 15-26.
- R.S. Nelson, *To say and to see: ekphrasis and vision in Byzantium*, in *Visuality before and beyond the Renaissance: seeing as others saw*, ed. by Id., Cambridge 2000, pp. 143-168.
- R.S. Nelson, *Polyptich with Feast Scenes*, in *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 14th november 2006 – 4th march 2007), edited by R.S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006, pp. 163-164, nr. 18.
- R.S. Nelson, *Diptych with the Virgin Hodegitria and the Descent from the Cross*, in *Holy Image, Hallowed Ground*, p. 167, nr. 19.
- J. Nesbitt, *The orphanotrophos: some observation on the history of the office in light of seals*, in «Studies in Byzantine sigillography», 8 (2003), pp. 51-62.
- J. Nesbitt, *St. Zoticos and the Early History of the Office of Orphanotrophos*, in *Byzantio, kratos kai koinonia: mneme- Niku Oikonomide, Byzantium, state and society*, edited by A. Abramea, A. E. Laio, E. K. Chrysos, Athena 2003, pp. 417-422.
- J. Nesbitt, *Sigillo del metropolita Komitas*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, p. 188, nr. I.3.
- A. Nestori, *La tomba di Callisto sull'Aurelia Antica*, in *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueologia Cristiana* (Barcelona, 5-11 octubre 1969), Città del Vaticano-Barcelona, 1972, pp. 367-372.
- A. Nestori, *La catacomba di Calepodio al III miglio della via Aurelia vetus e i sepolcri dei papi Callisto I e Giulio I (1a parte)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 47 (1971), pp. 169-278;
- A. Nestori, *La catacomba di Calepodio al III miglio della via Aurelia vetus e i sepolcri dei papi Callisto I e Giulio I (2a parte)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 48 (1972), pp. 193-233;
- A. Nestori, *Nuovi reperti nella catacomba di Calepodio*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 51 (1975), pp. 135-141.
- Mons. Nitti de Vito, *La Basilica di S. Nicola. Guida Storico-artistica*, Bari, 1939.
- P.J. Nordhagen, *The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 1 (1962), pp. 53-72.
- P.J. Nordhagen, *The frescoes of John VII (D.C. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 3 (1968), pp. 1-124.
- P.J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 8 (1979), pp. 89-142.
- *La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, atti del Convegno (Novalesa, 10-12 luglio 1981), 2 voll., Torino 1988.
- K.B. Obratzcova, *The Deesis Composition in the Decoration System of Byzantine templon of the 12<sup>th</sup>-early 13<sup>th</sup> century*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 6, ed. by Ed. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Iu. Staniukovich-Denisova, St. Petersburg 2016, pp. 232-240.

- U. Ojetti, *I monumenti italiani e la Guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Milano 1911.
- *Oli e acquerelli di Gonzalvo Carelli*, catalogo della mostra (Capua, Museo Provinciale, giugno 1974) a cura di R. Cioffi, Capua 1974.
- M. Olympos, *Networks of Contact in the Architecture of the Latin East: The Carmelite Church in Famagusta, Cyprus and the Cathedral of Rhodes*, in «Journal of the British Archaeological Association», 162 (2009), pp. 29-66.
- V. Ortenberg, *Archibishop Sirgeric's Journey to Rome in 990*, Cambridge 1990.
- J. Osborne, *The Atrium of Santa Maria Antiqua, Rome. An History in Art*, in «Papers of the British School at Rome», 55 (1987), pp. 186-223.
- J. Osborne, *Politics, Diplomacy and the Cult of Relics in Venice and the Northern Adriatic in the First Half of the Ninth Century*, in «Early Medieval Europe» 8/3 (1999), pp. 369-386.
- C. Otten-Froux, *Documents inédits sur les Pisans en Romanie aux XIIIe–XIVe siècles*, in *Les Italiens à Byzance: Édition et Présentation des Documents*, ed. M. Balard, A. E. Laiou, C. Otten-Froux, Paris 1987, 153-195.
- C. Otten-Froux, *Identities and Allegiances: The Perspective of Genoa and Pisa*, in *Identities and Allegiances in the Eastern Mediterranean after 1204*, ed. by J. Herrin, G. Saint-Guillan, Farnham 2011, pp. 245-263.
- S.Y. Otügen, *La basilica di San Nicola*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 47-60.
- S.Y. Ötuken, N. Çorağan Karakaya, E.F. Findik, *Myra-Demre Nikolaos Kilisesi Kazisi ve Duvar Resimlerini Belgeleme, Koruma-Onarım Çalışmaları 2009, Excavations at the Church of St. Nicholas in Myra-Demre and the Conservation- Restoration and Documentation of the Wall Paintings 2009*, in «Anmed» 8 (2010), pp. 61-65.
- S. Y. Otügen, *2002 yılı Demre-Myra Aziz Nikolaos Kilisesi kazısı ve duvar resimleri koruma-onarım ve belgeleme çalışmaları* in «Adalia», 8 (2005), pp. 263-275.
- R. G. Ousterhout, *Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century*, in *Drevnerusskoe iskustvo. Rusi i stranii byzantinskogo mira XII vek*, St. Petersburg 2002, pp. 5-17.
- R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia 2008.
- V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C. D. Fonseca, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia, 2), pp. 317-400.
- V. Pace, *recensione a Lavermiccola, Gli insediamenti rupestri del territorio di Monpoli*, in «Studi medievali», 21 (1980), 2, p. 980.
- V. Pace, *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia Meridionale duecentesca*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXV congresso di Storia dell'Arte (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 181-191.
- V. Pace, *La pittura bizantina in Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I Bizantini in Italia*, a cura di G. Cavallo, Milano 1982, pp. 429-494.
- V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in *XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1985, pp. 259-265.
- V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in *L'Altomedioevo*, Milano 1994 (La pittura in Italia, 1), pp. 243-260.

- V. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), a cura di C. Damiano Fonseca, V. Pace, C. Andenna, Roma 1995, pp. 103-110.
- V. Pace, *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia Arte Restauro e Tutela Archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera/Spoleto 1996, pp. 157-165.
- V. Pace, *Per un percorso della pittura murale nella Val Comino e nel Cassinate, in Affreschi in Val Comino e nel cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp.13-16.
- V. Pace, *Mosaici e pittura in Albania (VI - XIV secolo) stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Progetto Durrës l'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto*, atti del primo incontro scientifico (Parma-Udine, 19-20 aprile 2002), a cura di M. Buora, S. Santoro, Trieste 2003 (Antichità adriatiche, 53), pp. 93-128.
- V. Pace, *Osservazioni sull'arte della Costa d'Amalfi in margine a una recente pubblicazione*, in «Rassegna del Centro di Storia e Cultura Amalfitana», 29 (2005), pp. 199-219.
- V. Pace, *Иконография святого Николая в средневековом искусстве южной Италии. Примеры и уточнения (Iconography of Saint Nicholas in Medieval Art of Southern Italy)*, in *Добрый кормчий*, pp. 318-334.
- V. Pace, *Iconografia di San Nicola di Bari nell'Italia meridionale medievale: alcuni esempi e qualche precisazione*, in *Sulla scia di Pantaleone da Nicomedia. San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi il mito di un culto in cammino*, atti del VI convegno di studi (Ravello, 24-25 luglio 2009); *I santi Giorgio ed Eustachio Milites Christi in terra amalfitana*, atti del VII convegno di studi (Ravello, 23-24 luglio 2010), a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 75-84.
- V. Pace, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca"*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 806-812.
- V. Pace, *S. Marina a Muro Leccese una questione di metodo e una riflessione sulla pittura «bizantina» in Puglia*, in *Mélanges Catherine Jolivet Levy*, ed. par S. Brodbeck, A. Nicolaïdes, P. Pagès, B. Pitarakis, I. Rapti, E. Yota, Paris 2016 (Centre de Recherche d'Historie et Civilisation de Byzance, Travaux et Mémoires, 20), pp. 397-413.
- O. Pächt, *The illustrations of St. Anselm's Prayer and Meditations*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 19 (1956), 1-2, pp. 68-83.
- P. Pacini, *Addenda sulla riscoperta e sulla fortuna critica di Margarito d'Arezzo*, in «Città di Vita», 70 (2015), 2, pp. 171-194.
- R. Paciocco, *I monasteri cistercensi in Abruzzo: le linee generali di uno sviluppo (fine sec. XII-inizi sec. XIV)*, in *I Cistercensi nel Mezzogiorno Medioevale*, atti del Convegno Internazionale di Studio in Occasione del IX Centenario della Nascita di Bernardo di Clairvaux (Martano, Latiano, Lecce, 25 - 27 febbraio 1991), a cura di H. Houben, Galatina 1994, pp. 205-242.
- J. Pahlitzsch, *The Transformation of Latin Religious Institutions into Islamic Endowments by Saladin*, in *Governing the Holy City. The Interaction of Social Groups in Medieval Jerusalem*, hrsgg. L. Korn, J. Pahlitzsch, Wiesbaden 2004, pp. 47-69.
- F. Paliaga, S. Renzoni, *Le chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa 1991.
- A. Palestra, *Fondazioni cluniacensi e fruttuariensi nella diocesi di Milano*, in *Cluny in Lombardia*, atti del Convegno (Pontida, 22-25 aprile 1977) a cura del Centro Storico Benedettino Italiano (Italia benedettina, I), Badia del Monte-Cesena 1977, 1, pp. 267-296.

- R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.
- M. Panayotidi, *Παρατηρήσεις για ένα τοπικό «εργαστήριο» στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 27 (2006), pp. 192-206.
- L. Pani Ermini, *Forma Urbis. Lo spazio urbano tra VI e IX secolo*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 27 aprile-1 maggio 2000), Spoleto 2001, I, pp. 255-323.
- C. Pantanella, *I Francescani a Costantinopoli. Gli affreschi con le storie di S. Francesco d'Assisi alla Kalenderhane Camii*, in «Collectanea Studia Orientalia Christiana», 23 (1990), pp. 351-380.
- G. Pantò, *Settimo Vittone. Pieve di san Lorenzo e Battistero*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle D'Aosta, Novara, 22-28 settembre 1979), Roma 1982, pp.157-161.
- A. Pantoni, *Le pitture di S. Nicola a S. Vittore del Lazio presso Montecassino*, in «Bollettino d'Arte», 53 (1968), II, pp. 132-135.
- A. Pantoni, *San Vittore del Lazio: ricerche storiche e artistiche*, a cura di F. Avagliano, Montecassino 2002.
- E. Paoli, *Il «Liber Epilogorum» di Bartolomeo da Trento: edificazione e piacere della scrittura in Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, a cura di A. Degl'Innocenti, F. Ferrari, Trento 1998, pp. 145-180.
- V. Papa Malatesta, *La storia dell'arte medievale all'École française prima di Emile Mâle*, in *Émile Mâle (1862-1954): la construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie*, Rome 2005 (Collection de l'École française de Rome, 345), pp. 120-150.
- T. Papacostas, *Byzantine Famagusta: an Oxymoron?*, in *Famagusta, 1: Art and Architecture*, ed. by A. Weyl Carr, Turnhout 2014 (Mediterranean Nexus, 2), pp. 23-61.
- A. Papadakis, A. Cutler, s.v. *Councils*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, pp. 540-543.
- A. Papadakis, s.v. *Endemousa Synodos*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, p. 697.
- T. Papamastokaris, *Pictorial Lives: Narrative in Thirteenth Century Vita Icons*, in «ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ»7 (2007), pp. 33-65.
- M. Papasidero, *Il genere dei Furta Sacra: aspetti letterari e funzioni comunicative del testo agiografico/ The Furta Sacra genre. Literary aspects and Communicative Functions of the Hagiographic Text*, in «Rivista Di Storia Della Chiesa in Itali,» 71 (2017), 2, pp. 379–410.
- G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche dell'antica città di Aversa*, 2 voll., Napoli 1857.
- A. Paribeni, *Il quartiere delle Blacherne a Costantinopoli*, in *Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina*, atti della giornata di studio (Roma, 4 dicembre 1986), a cura di C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, A. Iacobini, Roma 1988 (Milion. Studi e ricerche d'Arte Bizantina, 1), pp. 215-229.
- A. Paribeni, *Le porte ageminate della basilica di S. Marco a Venezia tra storia e committenza*, in *Le porte del Paradiso arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo (XI - XII secolo)*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 6 -7 dicembre 2006), a cura di A. Iacobini, Roma 2009 (Milion, 7), pp. 301-309.
- A. Paribeni, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea di studi in onore di Federico Guidobaldi*, a cura di O. Brandt, P. Pergola, F. Guidobaldi, Città del Vaticano 2011, 2, pp. 1003-1023.

- A. Paribeni, *La porta santa di San Clemente*, in *Arte, storia, restauri nella basilica di San Marco*, Venezia 2017 (Quaderni della Procuratoria di San Marco, 11, anno 2016-2017), pp. 44-53.
- A. Paribeni, *Con Boni nel Foro? Gordon McNeil Rushforth, Giacomo Boni e la scoperta di S. Maria Antiqua*, in «*Arte Medievale*», s.4, 9 (2019), pp. 295-306.
- E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, Milano 1992 (Italia romanica, 13).
- M.F.G. Parmentier, *Non Medical Healings in Eastern Christendom*, in *Fructus Centesimus mélanges offerts à Gerard J.M. Bartelink à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, ed. par A.A.A. Bastiaensen, A. Hilhorst, C.H. Keepkens, Steenburgis 1989 (Instrumenta Patristica, 19), pp. 279-286.
  
- C. Pasini, *San Filippo d'Agira nell'agiografia e nell'innografia italo-greche*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 213-222.
- F. Pasini, *Codices manuscripti bibl. Reg. Taurinensis Atheneai*, Torino 1749.
- T. Pataridze, *Revisiting the Georgian inscriptions on the portal of the Holy Sepulchre church in Jerusalem*, in «*Le Muséon*», 129 (2016), 3-4, pp. 395-422.
- A. Patetta, *Gli ospedali di Pisa. Santità e assistenza nei secoli XI-XV*, Pisa 2001.
- N. Patterson Ševčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art (with) volume II: Illustrations*, Columbia University Microfilms, Ann Arbor 1973.
- N. Patterson Ševčenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.
- N. Patterson Ševčenko, s.v. *Hagiographical Illustration*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by A. Kazhdan, 2, Oxford 1991, pp. 895-897.
- N. Patterson Ševčenko, s.v. *Virgin Blacherinitissa*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, pp. 2170-2171.
- N. Patterson Ševčenko, s.v. *Virgin Nikopoios*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford 1991, p. 2176.
- N. Patterson Ševčenko, *Vita Icons and 'Decorated' Icons of the Komnenian Period*, in *Four Icons in the Menil Collection*, edited by, B. Davezac, Houston 1992 (The Menil Collection Monographs, 1), pp. 57-69 (ried. in *The Celebration of Saints*, VI).
- N. Patterson Ševčenko, *Vita Icon' or the painter as Hagiographer*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 53 (1999), pp. 149-165 (ried. in *The Celebration of Saints*, VII).
- N. Patterson Ševčenko, *The Evergetis Synaxarion and the celebration of a saint in twelfth-century art and liturgy*, in *Work and Worship at the Theotokos Evergetis*, papers of the Belfast Byzantine International Colloquium (Portaferry, 14<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> september 1995), ed. by M. Mullet, A. Kirby, Belfast 1997 (Belfast Byzantine texts and translations, 6.2), pp. 386-399 (ried. in *The Celebration of Saints*, V).
- N. Patterson Ševčenko, *Icon with Saint Pantaleimon and Scenes of His Life*, in *The Glory of Byzantium*, p. 397, nr. 249.
- N. Patterson Ševčenko, *Canon and Calendar: the role of a ninth century hymnographer in shaping of celebration of saints*, in *Byzantium in the ninth century: dead or alive*, Proceedings of the 13<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantine Studies (Birmingham 1996), ed. by L. Brubaker, Aldershot 1998, pp. 101-114 (ried. in *The Celebration of Saints*, I).
- N. Patterson Ševčenko, *Saint Basil and Saint John Chrysostom with Liturgical Scroll*, in *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catalogue of the exhibition (Los Angeles, Paul Getty Museum, 14<sup>th</sup> november 2006 – 4<sup>th</sup> march 2007), edited by R.S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006, nr. 26, 27.

- N. Patterson Ševčenko, *La vita di san Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'Arte*, pp. 61-76.
- N. Patterson Ševčenko, *Святой Николай в византийском искусстве* (The Iconography of Saint Nicholas in Byzantine Art), in *Добрый Кормирий*, pp. 282-295.
- N. Patterson Ševčenko, *The posthumous miracles of St. Eustration on a Sinai Temple Beam*, in *Byzantine religious culture. Studies in honour of Alice-Mary Talbot*, edited by D. Sullivan, Leiden 2012 (The medieval Mediterranean, 92), pp. 267-287.
- N. Patterson Ševčenko, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham 2013 (Variorum collected studies series, 93).
- N. Patterson Ševčenko, *St. Nicholas in Byzantine Art*, in *En Orient et en Occident*, pp. 75-105.
- N. Patterson Ševčenko, M. Falla Castelfranchi, s.v. *Nicola, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 679-683.
- M. Pautrier, *I santi delle chiese medievali di Roma (IV-XIV secolo)*, Roma 2013.
- S. Pedone, *Uniti nella pietra. L'incontro di S. Ilario e Teodorico nel rilievo di Galeata*, in *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, a cura di C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone, Roma 2008, pp. 263-27.
- P. Peduto, M. De Giorgi, *Olevano sul Tusciano (SA). Grotta di San Michele in curtis e Santa Maria La Sala*, in Belting, *Studi sulla pittura beneventana, II: Aggiornamento scientifico*, pp. 190-209.
- Ž. Peković, *St. Nicholas' church in Prijeko*, in «Starohrvatska prosvjeta», 21 (1991), 3, pp. 159-170.
- Ž. Pektović, s.v. *Cattaro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 494-495.
- Ž. Peković, *Četiri elafitske crkve* (Quattro chiese delle isole Elafite), Split 2008.
- S. Pelekanidis, s.v. *Kastoria*, in *Reallexikon für byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1972, coll. 1190-1224.
- S. Pelakanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985 (Byzantine Art in Greece: Mosaics - Wall Paintings).
- L. Pera, *Il Duomo di Barga e i suoi ampliamenti*, Pisa 1938.
- G. Peradze, *An account of the Georgian monks and monasteries in palestine asrevealed in the writings of non-Georgian pilgrims*, in «Georgica. A Journal of Georgian and Causasian Studies», 4-5 (1937), pp. 179-246-
- T. Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris 1996.
- A. Perotti, *Bisceglie - dipinti ignorati* in *Notizie ed Osservazioni*, in «Napoli Nobilissima», n.s., 16 (1920), pp. 14-15.
- M. Perotti, *La pittura nei secoli barbari. Parte seconda: affreschi di epoca ottoniana e romanica*, in «Cuneo Provincia Granda», 26 (1978), 2, pp. 6-14.
- M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo, Territorio dell'antico Principato di Piemonte* (Quaderno dell'ufficio di studio e documentazione dell'amministrazione provinciale di Cuneo, 49), 3 voll., Cuneo 1986.
- M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo, Territorio dell'antico Principato di Piemonte* (Quaderno dell'ufficio di studio e documentazione dell'amministrazione provinciale di Cuneo, 55), 3 voll., Cuneo 1990.
- A. Perriccioli Saggese, *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in *La miniatura in Italia, I: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*,



a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Periccioli Saggese, Città del Vaticano 2005, pp. 235-246.

- A. Pertusi, *Monasteri e monaci italiani all'Athos nell'alto Medioevo*, in *Le millénaire du Mont Athos 963-1963: études et mélanges*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3-6 settembre 1963), Chevetogne 1963, 1, pp. 236-238.
- A. Pertusi, *Aspetti organizzativi e culturali dell'ambiente monacale greco dell'Italia meridionale*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, Milano, 1965, pp. 382-486.
- A. Pertusi, *Ai confini tra religione e politica. La contesa delle reliquie di S. Nicola tra Bari, Venezia e Genova*, in «Quaderni Medievali», 5 (1978), pp. 5-56.
- A. Pertusi, *Studi veneto-bizantini*, a cura di G.B. Parente, Firenze 1990.
- U. Peschlow, *Die Architektur dl Nikolaoskirche in Myra*, in J. Borchardt, *Myra eine lykische Metropole*, pp. 303-365.
- U. Peschlow, *Fragmente eines Heiligensarkophags in Myra*, in «Istanbuler Mittelungen», 23/24 (1973/1974), pp. 225-233.
- U. Peschlow, *Materialen zur Kircke des H. Nikolaos in Myra im Mittelalter*, in «Istanbuler Mittelungen», 40 (1990), pp. 207-260.
- A. Pessina, N.C. Vella, *Archeologia e Fascismo negli archivi di Luigi Maria Ugolini, in 150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, atti del convegno (Roma, 23-26 novembre 2011) a cura di A. Guidi, Firenze 2014, pp. 393-402.
- A. Peters-Custot, *Le monachisme byzantin de l'Italie méridionale. Réalité et perception, du IXe au XIe siècle*, in *Monachesimi d'Oriente e d'Occidente nell'Alto Medioevo*, atti della settimana di studi (Spoleto, 31 marzo-6 aprile 2016), Spoleto, 2016, pp. 359-396.
- S. Pettenati, *Un leggendario bizantino miniato nella Biblioteca Nazionale di Torino*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», n.s., 19 (1965), pp. 73-82.
- A. Pettignano, *Il culto dei Santi a "Fragalà"*, Frazzanò 2008.
- A. Pettignano, *Alcune aggiunte alla conoscenza delle vicende moderne del monastero, in San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 31-43.
- O.Z. Pevny, *The Archangel with the Golden Hair*, in *The Glory of Byzantium*, p. 298, nr. 201.
- F. Pezzella, *Gli affreschi di Santa Maria a Piazza di Aversa tornano a casa*, in «Nero su Bianco», 20 (2017), fasc. 5 (19 marzo).
- S. Piazza, *Art byzantin en Sicilie orientale entre le XIe et le XIIIe siècle: témoignages dans le territoire de Lentini*, in «Le Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 38 (2007), pp. 151-160.
- S. Piazza, *Pittura "beneventana"?*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 18-22 settembre 2007), a cura di A. Quintavalle, Milano 2008, pp. 367-384.
- S. Piazza, *Un unicum fra Oriente e Occidente: l'immagine della trasfigurazione in San Gabriele ad Airola, Benevento*, in «Convivium. Exchanges and interactions», 2 (2015) p. 88-101.
- S. Piazza, *La pittura di area beneventano-cassinese e l'orbita bizantina: un riesame della questione*, in *L'heritage byzantin en Italie (VIIIe - XIe siècle)*, a cura di J.-M. Martin, A. Peters-Custot, V. Prigent, Rome 2012 (Collection de l'École française de Rome, 461), 3, pp. 107-122.
- S. Piazza, *Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo). Luci sull'ingente patrimonio perduto*, in «Convivium», 7 (2020), 1, pp. 54-79.

- S. Piazza, *Airola (BN). Chiesa monastica di S. Gabriele*, in H. Belting, *Studi sulla pittura beneventana*, II: *Aggiornamento scientifico*, a cura di G. Bertelli, M. Mignozzi, Bari 2021 (Marenostrum, 5), pp. 222-224.
- M. Piccat, *Il ciclo di affreschi romanici di Verzuolo: tracce di una tradizione agiografica*, in «Studi Piemontesi», IX (1982), fasc.2, pp. 393-405.
- L.O. Pietribiasi, *Il velario dipinto nelle chiese Venete medioevali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria*, in «Studi e Fonti del Medioevo Vicentino e Veneto», 3 (2006), pp. 71-138.
- *La pieve di San Lorenzo a Settimo Vittone*, a cura di C. Bertolotto, G. Scalva, Torino 2001.
- R. Pirro, *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, 2 voll., Palermo 1773.
- S. Pirrotti, *Il Monastero di San Filippo di Fragalà (secoli XI-XV), Organizzazione dello spazio, attività produttive, rapporti con il potere, cultura*, Palermo 2008.
- G. Pistarino, *Le pievi della diocesi di Luni*, 1, Bordighera 1961.
- P.F. Pistilli, *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro. Insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano (FI) 2003.
- P. Piva, *Il romanico nelle Marche*, Milano 2012.
- L. Pjerani Baricco, *Settimo Vittone: complesso monumentale della pieve di San Lorenzo e del castello*, in *Notiziario*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 10 (1991), pp. 206-207.
- L. Pjerani Baricco, *Guglielmo abate costruttore nel paesaggio artistico subalpino, in Guglielmo da Volpiano*, atti della giornata di studio (San Benigno Canavese, 3-4 ottobre 2003), a cura di A. Lucioni, Cantalupa (TO) 2005, pp. 103-142.
- P. Plagnieux, T. Souldard, *Famagouste. L'église Sainte-Marie du Carmel*, in *L'art gotique en Chypre*, ed. par J.-B. de Vaivre, P. Plagnieux, Paris 2006 (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 34), pp. 251-256.
- G. Pollio, *Il culto e l'iconografia di san Nicola a Roma*, in *San Nicola. Splendori d'arte*, pp. 137-144.
- G. Pollio, *Il perduto ciclo pittorico di San Zotico a Santa Maria in Pallara testimonianza figurativa di un perduto testo agiografico?*, in *Roma e il suo territorio nel Medioevo*, a cura di C. Carbonetti, S. Lucà, M. Signorini, Spoleto 2015 (Studi e ricerche, 6), pp. 499-514.
- V. Polonio, *Suburbio genovese e monasteri: la Val Bisogno tra X e XIII secolo*, in *Monastero e Castello nella costruzione del Paesaggio*, atti del I seminario di geografia storica (Cassino, 27-29 ottobre 1994), a cura di G. Arena, A. Riggio, P. Visocchi, Perugia 2000, pp. 223-238.
- A. Poncelet, *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum Bibl. Nat. Taurinensis* Brussels 1909.
- O. Popova, V. Sarabyanov, *Mozaiki i freski Sviatoji Sofji Kievskoj/ Mosaics and Frescoes in Saint Sophia Cathedral in Kiev*, Moskva 2017.
- A. Portnoff, *À la recherche du passé. Le premier voyage en Asie Mineure de Charles Texier*, in «Res Antiquae», 5 (2008), p. 389-404.
- R. Poso, *La cultura del restauro pittorico in Puglia nella seconda metà del XIX secolo*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano, G. Prisco (volume speciale del "Bollettino d'Arte"), Roma 2003, pp. 273-286.
- F. Potenza, *Un antico inno per la traslazione a Bari delle reliquie di San Nicola*, in «Nέα Πύμη», 14 (2017), pp. 185-273.

- L. Pressouyre, *Le Saint Hilaire de Galeata au Metropolitan Museum of Art*, in «Gazette des Beaux Arts», 73 (1969), pp. 129-140.
- L. Pressouyre, *St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister*, in «Gesta», 12 (1973), 1-2, pp. 71-92.
- D. Pringle, *The Churches of the Kingdom of Jerusalem: a Corpus*, 3: *The City of Jerusalem*, Cambridge 2007.
- U. Procacci, *L'importanza del Vasari come scrittore della tecnica della pittura*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale di storia dell'arte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 35-64.
- G.B. Proja, *San Nicola in Carcere*, Roma 1981.
- C. Proverbio, *La decorazione delle basiliche paleocristiane: un tentativo per ricostruire i cicli affrescati di S. Pietro in Vaticano e S. Paolo Fuori le mura*, Tesi dottorale in Iconografia cristiana, archeologia cristiana e medievale XXII ciclo, Università degli studi Roma Tre, 2010.
- L. Provero, *Monasteri, chiese e poteri nel Saluzzese (secoli XI-XIII)*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 92 (1994), pp. 385-476.
- L. Provero, *Monaci e Signori nel Piemonte centromeridionale fra dialettica e partecipazione*, in *Il Monachesimo del secolo XI nell'Italia nordoccidentale*, atti del convegno di studi (San Benigno Canavese, 28 settembre-1 ottobre 2006) a cura di A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 169-190.
- *Puglia e Basilicata*, a cura di G. Lunardi, H. Houben, G. Spinelli, Cesena 1986 (Monasticon Italiae, 3).
- L. Pugliesi, *Alcune osservazioni sulle fasi più antiche di S. Angelo in Pescheria*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 84 (2008), pp. 377-414.
- A. Quacquarelli, *L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea*, in *Arché e Telòs. L'antropologia di Origene e di Gregorio di Nissa. Analisi storico-religiosa*, atti del colloquio (Milano 17-19 maggio 1979), Milano 1981, pp. 217-228.
- A. Quacquarelli, *Il panegirico di Gregorio di Nissa su Teodoro d'Amasea*, in «Il Santo», 24 (1984), pp. 363-373.
- I. Quadri, *Il ciclo dei mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale di San Saba*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, a cura di S. Romano, Milano 2012 (La pittura medievale a Roma. Corpus, V), pp. 245-248.
- I. Quadri, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, pp. 367-372.
- I. Quadri, *La decorazione della sala capitolare e del vestibolo all'abbazia delle Tre Fontane*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, p. 129.
- I. Quadri, *La Vergine con Bambino e Santi in San Gregorio Nazianzeno in Campo Marzo*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca*, p. 373-374.
- J. Quicherat, *La Bibliothèque de Charleville*, in *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Tome V: Metz, Verdun, Charleville, Paris 1949, pp. 545-677.
- G. Radossa, *Notizie storico-araldiche di Montona in Istria*, in «Atti del Centro di Notizie Storiche di Rovigno», 35 (2005), pp. 143-287.
- *Ragioni della Sede Apostolica nelle presenti controversie colla corte di Torino*, 2 voll., s.l. 1732.
- G. Rago, *Il complesso di San Gabriele Arcangelo di Airola nel repertorio di Martino Buonocore*, in «Palladio», 38 (2006), pp. 51-70.
- M. Ragozzino, *Speranze escatologiche affidate al Sant'Angelo nella Roma medievale*, in *Topos e Progetto: la risignificazione*, Roma 2001, pp. 59-80.

- R. Rahbarianyazd, *Visualization of the Structure and Medieval Frescoes in Digital Space: The Case of St. Mary of Carmel (Carmelite) Church, Famagusta*, «A+ArchDesign», 7 (2021), pp. 1-35.
- A. Raju, *Via francigena. Pilgrim trail Canterbury to Rome, 2: The Great St. Bernard Pass to Rome*, Milnthrope 2014.
- C. Ranucci, *Scene di martirio nell'oratorio sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006 (La pittura medievale a Roma. Corpus, I), pp. 108-110.
- N. Rasmus, *Per una storia dell'arte nell'Alto Adige (nota critica)*, in «Cultura atesina», 10 (1956), pp. 157-160.
- N. Rasmus, *Storia dell'arte nell'Alto Adige*, Bolzano 1980.
- J. Rasmus Brandt, *The Oratory of the Forty Martyrs: from Imperial Hall to Baroque Church*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, Atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne, J. Rasmus Brandt, G. Moranti, Roma 2004, pp. 137-152.
- R. Ray, *Recherches sur les origines de l'art hagiographique en Occident*, in «Pallas», 6 (1958), pp. 113-124.
- M.-P. Raynaud, *L'architecture du katholikon*, in *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco*, pp. 61-70.
- G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna 2020.
- G. H. Renberg, *Where dreams may come. Incubation sanctuaries in the Greco-Roman world*, Leiden-Boston, 2016.
- A. Rettner, *Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kappelle von Santa Maria Antiqua in Rom*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*, hrsgs. Ph. Buttner, H.R. Meier, C. Jaggiu, Berlin 1995, pp. 31-46.
- L. Riccardi, *Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of "Hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, 3. Edited by, V. S. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, St. Petersburg 2013, pp. 163-174.
- L. Riccardi, *Agiografie dipinte nella Calabria ellenofona. L'affresco di santa Marina/Margherita nella chiesa di Campo a Sant'Andrea Apostolo dello Jonio*, in «Iconographica», 14 (2015), pp. 52-71.
- L. Riccardi, *Circondata di rispetto e protezione: per una storia della tutela della scultura lignea medievale nel Frusinate*, in *Tra Chiesa e Regno: nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2021, 2, pp. 409-454.
- L. Riccardi, *Corpus della pittura monumentale bizantina in Italia, II: Calabria*, Soveria Mannelli (CZ) 2021.
- E. Ridolfi, *Le Basiliche medioevali della città di Lucca. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di G. Morolli, Cinisello Balsamo 2003.
- E. Ridolfi, *Basiliche medioevali della Provincia lucchese. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di P. Bertoncini Sabatini, Cinisello Balsamo 2003.
- E. Ridolfi, *Le Basiliche medioevali della città di Lucca. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di G. Morolli, Cinisello Balsamo 2003.
- E. Ridolfi, *Basiliche medioevali della Provincia lucchese. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di P. Bertoncini Sabatini, Cinisello Balsamo 2003.
- M. Righetti Tosti Croce, *Gli affreschi di S. Maria in Via Lata*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel

Sant'Angelo, 15 dicembre 1989- 18 febbraio 1990), a cura di A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 179-183.

– *Ritual Healing: Magic, Ritual and Medical Therapy from Antiquity until the Early Modern Period*, ed by. I. Cspergi, C. Burnett, Firenze 2012.

– F.P. Rizzo, *Sicilia Cristiana dal I al V secolo*, II, 1, Roma 2006 (Testimonia Siciliae Antiqua, I, 14), pp. 89-90.

– M. Roberts, *Poetry and the Cult of Martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor 1993.

– B. Rocco, *S. Nicolò Lo Gurguro*, in «Archivio storico siciliano». 21 (1971), pp. 29-40.

– *Roma e Lazio (eccettuale le arcidiocesi di Gaeta e l'abbazia nullius di Montecassino)*, a cura di F. Caraffa, Cesena 1981 (Monasticon Italiae, 1).

– G. Roma, *Monasteri bizantini fortificati nella Calabria Settentrionale problemi archeologici e lettura*, in *Histoire et culture dans l'Italie byzantine: acquis et nouvelles recherches*, ed. par A. Jacob, J.-M. Martin, G. Noyè, Roma 2006 (Collection de l'École française de Rome, 363), pp. 504-514.

– A.M. Romano, *Affresco con storia di san Nicola; Affresco di S. Caterina di Alessandria*, in *Caserta e la sua Reggia. Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli 1995, nr. 163-164, p. 209.

– G. Romano, *Per un atlante del Gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di Id., Torino 1992 (Arte in Piemonte, 6).

– R. Romano, *Dipinti Murali nella chiesa inferiore della cattedrale del castello di Ischia: una testimonianza, poco conosciuta, di devozione privata*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp.137-145.

– S. Romano, *Un clipeo con busto papale da San Paolo fuori le Mura*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 211-218.

– S. Romano, *Cristo, l'antico e Niccolò III*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34 (2001/2002), pp. 43-67.

– S. Romano, *Visione e visibilità nella Roma papale: Niccolò III e Bonifacio VIII*, in *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, atti del convegno (Città del Vaticano 26-28 aprile 2004), a cura dell'Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2006, pp. 59-76.

– S. Romano, *Gli affreschi del sottotetto della basilica di Sant'Agnesa fuori le Mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca.*, pp. 285-293.

– S. Romano, *Romano, La cappella del Sancta Sanctorum*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca.*, pp. 336-339.

– S. Romano, *La decorazione duecentesca di S. Paolo fuori le Mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287ca.*, pp. 339-345.

– E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992 (Arte in Piemonte, 6), pp. 287-358.

– M.C. Rossi, *Memorie sepolcrali nella chiesa di Santa Margherita di Bisceglie. Committenza e Arte*, in «Hortus Artium Medievalium», 25 (2019), 2, pp. 598-602.

– M. Rotili, *Benevento*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 293-309.

– H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler. Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien* (Studien über christliche Denkmäler, 5-6), Leipzig 1908.

- A. Rouselle, *Sources iconographiques perdues: les premiers images des martyrs*, in «Cassiodorus», 2 (1996), pp. 219-230.
- R. Rousseva, *The Legend of the Last Emperor and an Unpublished Eschatological Scene from St. Nicholas Church in Perhondi Village (Albania, 14<sup>th</sup> century)*, in «Ниш и Византија», 6 (2007), pp. 231-243.
- V. Ruggieri, *ΛΕΒΙΣΣΟΣ-ΜΑΚΡΗ-ΜΑΡΚΙΑΝΗ e San Nicola: note di topografia licia*, in «Byzantion », 68 (1998), pp. 131-147.
- V. Ruggieri, *Levissos (?): un caso di topografia urbana in Licia*, in *Vie per Bisanzio*, VII Congresso nazionale dell'associazione italiana di studi bizantini (Venezia 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2013, II, pp. 883-902.
- V. Ruggieri, *Quale Nicola? Un problematico ciclo affrescato su Gemile Adasi (Licia)*, In *Polidoro studi offerti ad Antonio Carile*, a cura di G. Vespignani, Spoleto 2013, pp. 133-146.
- V. Ruggieri, *Il Medioevo bizantino nelle isole di Gemile e Karacaören, Licia*, in «Orientalia Christiana Periodica», 80 (2014), 1, pp. 367-386.
- V. Ruggieri, M. Turillo, *Further Considerations on Gemiler Adasi: Urbanization, Procession and Amenities in Provincial Byzantine City*, in «Orientalia Christiana Periodica», 85, (2019), 2, pp. 285-338.
- L. Safran, *Scoperte salentine*, in «Arte Medievale», n.s., 7 (2008), pp. 69-94.
- L. Safran, *The medieval Salento: art and identity in Southern Italy*, Philadelphia 2014 (The Middle Ages Series).
- L. Saladino, *I monasteri benedettini nell'Abruzzo interno. Insediamenti, infrastrutture e territorio tra VIII e XI secolo*, Roma 2000.
- D. Salazaro, *Studj sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, 2 voll., Napoli 1871.
- D. Salazaro, *Mezzogiorno Medievale: (monumenti, artisti, personaggi)*, a cura di A. Ventura Lecce 2003.
- M. Salmi, *Restauro Artistici in Puglia*, in «Cronaca delle Belle arti», 6 (1919), fasc. 1-4, pp. 32-36, Supplemento di «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 13 (1919).
- F. Salvio, *Giovanni Diacono, biografo dei vescovi napoletani*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 50 (1914-1915), pp. 974-988.
- C. Samaran, R. Marichal, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portants des indications de date, de lieu ou de copistes*, vol. V: *Est de la France*, Paris 1965.
- E. Sanberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, in «The Burlington Magazine», 57 (1930), pp. 160-183.
- *San Filippo di Fragalà. Un monastero greco nella Sicilia normanna. Storia, architettura e decorazione pittorica/ San Filippo de Fragalà. Monastère grec de la Sicilie Normande. Historie, architecture et décor peint*, a cura di/sous la direction de S. Brodbeck, M. De Giorgi, M. Falla Castelfranchi, C. Jolivet-Lévy et M.-P. Raynaud (Collection de l'École française de Rome, 553) Roma 2018.
- *San Nicola. Splendori d'Arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006-9 maggio 2007) a cura di M. Bacci, Milano 2006.
- *Santa Maria Antiqua al Foro Romano: cento anni dopo*, atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne, R.J. Brandt, G. Morganti, Roma 2005.
- *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Roma, Basilica di S. Maria Antiqua al Foro Romano, 17 marzo-11 settembre 2016), a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, Milano 2016.

- *Santa Maria Antiqua the Sistine Chapel of the early Middle Ages*, edited by E. Rubery, G. Bordi, and J. Osborne, Turnhout 2021.
- G. Sangermano, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nelle diocesi di Amalfi e Sorrento nel Medioevo*, in *La chiesa di Amalfi nel Medioevo*, atti del convegno (Amalfi, Scala, Minori, 4-6 dicembre 1987), Amalfi 1996 (Centro di Cultura e Storia Amalfitana. Atti, 3), pp. 25-89.
- G. Sangermano, *La storiografia*, in *Scala nel Medioevo*, Atti del Convegno di Studi (Scala, 27-28 ottobre 1995), a cura del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 1996, pp. 19-32.
- G. Sangermano, *Poteri vescovili e signorie politiche nella Campania medievale*, Galatina 2000 (Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia. Saggi e Testi, 10).
- J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s. - fin du IXe s.)*, Bruxelles 1983.
- M. Saracco, *Migrazioni di comunità monastiche: Noalesa e Breme*, in *Il monachesimo del secolo XI nell'Italia nordoccidentale*, atti del convegno di studi (San Benigno Canavese, 28 settembre-1 ottobre 2006) a cura di A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 69-92.
- L. Saraceno, *Ultimus crucis servus: ricerche semantiche per un "profilo spirituale" di Pier Damiani*, in «Archivum latinitatis medii aevi», 62 (2005) p. 217-232.
- L. Saraceno, *Una Teologia e una Spiritualità della Croce di Pier Damiani per Fonte Avellana*, in *Fonte Avellana nel secolo di Pier Damiani*, atti del XXIX convegno del Centro Studi Avellaniti (Fonte Avellana, 29 - 31 agosto 2007), a cura di N. D'Acunto, San Pietro in Cariano (VE) 2008, pp. 213-234.
- P. Sarnelli, *Memorie de' vescovi di Biseglia e della stessa città*, Napoli 1693.
- R. Sassano, *Venosa, il monastero di S. Nicola di Morbano*, in *Monasteri italogreci e benedettini in Basilicata*, II: *Le architetture*, a cura di L. Bubbico, F. Caputo, A. Maurano, Matera 1996, p. 217
- T. Sauvel, *Les miracles de saint-Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au Ve au VIe siècle*, in «Bulletin Monumental», 114 (1956), 3, pp. 153-179.
- F.H.M. Le Saux, *A Companion to Wace*, Cambridge 2005.
- M. Scaduto, *Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale rinascita e decadenza sec. XI-XIV*, Roma 1982.
- M.B. Schellewald, *Blau – Materialität und Licht*, in *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, hrgs. H. Urlike, K. Pick, Regensburg 2019, pp. 75-91, 209-218.
- G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4 voll., Gütersloh 1968-1980.
- C. Schmidt Arcangeli, *L'eredità di Costantinopoli. Appunti per una tipologia delle ancone veneziane nella prima metà del Trecento*, in *il Trecento adriatico*, pp. 97-103.
- R.B. Schroeder, *Transformative narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church*, in «Dumbarton Oaks Papers», 64 (2010), pp. 103-128.
- U. Schulte-Umberg, *Capua (CE), Chiesa di San Benedetto*, in Belting, *Studien zur beneventanische Malerei*, II: *Aggiornamento scientifico*, pp. 142-143.
- H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 3 voll., Dresden 1860.
- C. Schulze, *Medizin und Christentum in Spätantike und Mittelalter. Christliche Ärzte und ihr Wirke*, (Studien und Texte zu Antike und Christentum, 27), Tübingen 2005.
- E. Schwartz, *Über die Bischofslisten der Synoden von Chalkedon, Nicaea und Konstantinopel*, in «Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», n.s., 13 (1937), pp. 1-90.

- F. Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012.
- C. Shabel, *Religion*, in *Cyprus. Society and Culture 1197-1374*, ed. by A. Nicolaou-Konnari, C. Schabel, Leiden 2005 (*Medieval Mediterranean*, 58), pp. 157-216.
- M. L. Sebastiani, *Vitae Sanctorum*, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di Santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 2 luglio-14 novembre 1998), a cura di S. Gentile, Carugate (MI) 1998, pp. 255-262, nr. 55.
- D. Sgherri, *Cappella del Sancta Sanctorum*, in *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, a cura di M. Andaloro, Roma 2006 (*Pittura Medievale a Roma, Atlante percorsi visivi*, 1), pp. 225-230.
- C. Segre Montel, *Gli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa*, in «*Bollettino d'arte*», 4.ser., 49 (1964), pp. 21-40.
- C. Segre Montel, *Ancora qualche precisazione sugli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa e sui frammenti di affresco recentemente venuti alla luce nell'abbazia*, in *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, (Roma, 11-14 settembre 1978), Roma 1980 (*Quaderni della Ricerca scientifica*, 106), pp. 445-461.
- C. Segre Montel, *Affreschi medievali alla Novalesa e in Valle di Susa: testimonianze di pittura murale tra VIII e XIII secolo*, in *La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, atti del Convegno (Novalesa, 10-12 luglio 1981), vol.1, Torino 1988, pp. 61-181.
- C. Segre Montel, *Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della Cattedrale di Aosta*, in *Medioevo Aostano. Pittura intorno all'anno mille in Cattedrale e in Sant'Orso*, atti del convegno internazionale (Aosta, 15-15 maggio 1992), a cura di S. Barberi, 137-184.
- C. Segre Montel, *La pittura monumentale*, in *Piemonte Romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 257-284.
- C. Segre Montel, *La pittura romanica*, in *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, a cura di B. Orlandoni, E. Rossetti Brezzi, Aosta 2001, 1, pp. 79-100.
- C. Segre Montel, *I percorsi delle reliquie tra Thecae dignissimae, Libri miracolorum e Imagines Depictae*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, atti delle settimane di studio (Spoleto, 2-8 aprile 2002), 2, Spoleto 2003, pp. 891-917.
- M. Seravelli, *S. Giovanni Evangelista di Pratovecchio*, in *I Camaldolesi nell'appennino nel Medioevo*, atti della giornata di studio (Raggiolo, 22 settembre 2012), a cura di A. Barlucchi, P. Licciardello, Spoleto 2015, pp. 11-40.
- G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia. Da Chambéry a Torino fra X e XIII secolo*, Napoli 1981.
- G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera. Politiche e scelte religiose nel medioevo italiano*, Roma 1994, pp. 34-38.
- G. Sergi, *Novalesa fra storia e storiografia*, in *Novalesa: nuove luci sull'abbazia*, a cura di M.G. Cerri, Milano 2004, pp. 21-34.
- *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di I. Miarelli Mariani, S. Moretti, Città del Vaticano 2017 (*Studi e testi*, 523).
- L. Serra, *Elenco degli oggetti d'arte mobili della provincia di Ancona*, in «*Rassegna marchigiana*», 2 (1923-1924), 7, pp. 301-312; 344-352.
- L. Serra, *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, in «*Rassegna marchigiana*», 3 (1924-1925), 10, pp. 363-448.
- L. Serra, *Arte nelle Marche, 2: Dalle origini cristiane al periodo gotico*, 1929.



- L. Serra, *Le province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936 (Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, 8).
- A. Settia, *Monasteri subalpini e presenza saracena: una storia da riscrivere*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, atti del 34° Congresso Storico Subalpino (Torino 25-27 maggio 1985), Torino 1988, pp. 293-310.
- A. Settia, *Gli enigmi di una presenza saracena*, «Bollettino Storico Vercellese», 32 (1989), pp. 129-133.
- A. Settia, *Castelli e strade del nord Italia in età comunale: sicurezza, popolamento, «strategia»*, in *Luoghi di strada nel Medioevo. Fra il Po, il mare e le alpi occidentali*, a cura di G. Sergi, Torino 1996, pp. 15-40.
- I. Ševčenko, *L'agiografia bizantina dal IV al IX secolo*, in *La civiltà bizantina dal IV al IX secolo. Aspetti e problemi*, Bari 1977, pp. 87-173.
- I. Ševčenko, *Hagiography in the iconoclast period*, in *Iconoclasm*, edited by A.A. Bryer-J. Herrin, Birmingham 1977, pp. 113-133, ried. in *Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World*, London 1982 (Various collected studies series, 155), pp. 1-42.
- D. Shanzer, *'Argumenta leti' and 'Iudibria mortis': Ekphrasis, Art, Attributes, Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry*, in *Text und Bild, Beiträge des Symposium (Wien, 2-4 April 2009)*, hrsgg. V. Zimmerl-Pangl, D. Weber, Wien 2010, pp. 57-82.
- R. Sica, *Pitture medievali II*, in *Il Medioevo*, a cura di E. Cuzzo, Pratola Serra (AV) 1996 (Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia, 2), pp. 465-480.
- C. Sigliuzzo, *Castelli Normanni in Terra d'Otranto*, in «Archivio Storico Pugliese», 5 (1952), fasc.1-4, pp. 386-402.
- C. Sigliuzzo, *Cripte inedite e ricordi bizantini in Terra d'Otranto*, in «Nuovo Annuario di Terra d'Otranto», 1 (1957), pp. 77-87.
- A. Siliias Koukiaris, *Wall painting in Churches with limited Christological Cycle*, in «Zograf», 30 (2004), pp. 111-118.
- S. Silvestro, *Santi, Reliquie e Sacri furti. San Nicola di Bari fra Montecassino e i Normanni*, Napoli 2013.
- F. Simonelli, M. Gargiulo, *Alvito. Chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino 2000, pp. 17-20.
- K.M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982.
- K.M. Skawran, *Peripheral Byzantine Frescoes in Greece: the problem of their connection*, in «British School at Athens Studies» 8 (2001), pp. 75-83.
- F. Sogliani, *Paesaggi monastici della Basilicata altomedievale*, in *Archeologia delle aree montane europee: metodi, problemi e casi di studio*, a cura di U. Moscatelli, A. M. Stagno, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 12 (2015), pp. 421-452.
- E. Soppi, *Të dhënat të reja të përfituar gjatë restaurimit të pikturës së kishës Shën Mëria e Berarit* (Nuovi dati emersi durante il restauro della chiesa di Nostra Signora di Berat), in «Monumentet», 37(1990), 2, pp. 91-100.
- *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX. Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 2008.
- T. Soulard, *Les Ordres mendiants à Famagouste: une reference spirituelle et architecturale*, in *Medieval and Renaissance Famagusta*, ed. by M.J.K. Walsh, P.W. Edbury and N.S.H. Coureas, Farnham-Burlington 2012, pp. 115-133.

- J. Souldanian, *Material and Condition*, in L. Castelnuovo Tedesco, *Column Statue of Saint Hilary of Galeata*, in *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, ed. by L. Castelnuovo Tedesco, J. Souldanian, New Haven-London 2010, p. 96, nr. 22.
- P. Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, Wien 1981 (Tabula Imperii Byzantini, 3).
- R.O. Spagnoletti, *I Lagnoni e Santa Croce in Andria. Investigazioni*, Bari 1892.
- L. Speciale, *Alfano I, Montecassino e Salerno*, atti del III convegno internazionale di studio sul medioevo meridionale (Salerno 9-11 aprile 1987), in «Arte Medievale», n.s., 2 (1988), 2, pp. 261-271.
- L. Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno di studi (Parma, 27 settembre- 1 ottobre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 673-681.
- A. Spiezia, *Pittura "benedettina" in Campania: il salernitano (secoli XI-XIII)*, in «Rassegna del Centro di Storia e cultura amalfitana», 26 (2003), pp. 6-83.
- F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.
- H. Stampfer, *Die romanischen Fresken von St. Margareth in Lana*, in *Festschrift Nicolò Rasmo: scritti in onore*, a cura di S. Spada Pintarelli, Bolzano 1986, pp. 123-142.
- H. Stampfer, *Introduzione Storica*, in Id., Th. Steppan, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 11-17.
- H. Stampfer, *Sala di Ywain al Castello di Rodengo /Rodenegg*, in Id., Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 248-250, nr. 50.
- H. Stampfer, *Scoperta, Ricerca, Restauro*, in Id., Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 19-24.
- H. Stampfer, *Restaurierung und Rekonstruktion. Nicolò Rasmo als Denkmalpfleger in Südtirol*, in *Per l'arte. Für die Kunst, Nicolò Rasmo (1909-1986)*, atti del Convegno di Studi (Bolzano/Bozen, 4 maggio 2007), a cura di S. Spada Pintarelli, Bolzano 2009, pp. 233-248.
- H. Stampfer, Th. Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino (Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol-Südtirol-Trentino)*, Regensburg 2008.
- A. Stavrououlos-Makri, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου στη Μέσα Μάνη*, Dodoni 1979.
- M. Stelladoro, s.v. *Metodio I, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2010, pp. 35-38.
- E. Stephanova, *The image of saint Nicholas on Byzantine Seals*, in *Studies on Byzantine Sygillography*, 9, ed. by J.-C. Cheynet, C. Sode, München-Leipzig 2006, pp. 183-195.
- Th. Steppan, *Die romanischen Fresken der Krypta von Sonnenburg im Pustertal und ihre Bezüge zur byzantinischen Kunst*, in *ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, hrgs. von B. Borkopp, Th. Steppan, Stuttgart 2000, pp. 235-248.
- Th. Steppan, *Cappella del Castello di Villa Ottone/ Uttenheim*, in H. Stampfer, Th. Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 255-256, nr. 58.
- Th. Steppan, *Cappella di San Giovanni al chiostrò del duomo di Bressanone/ Brixen*, in Stampfer, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 245-248, nr. 49
- Th. Steppan, *Chiesa di Nostra Signora al duomo di Bressanone/Brixen*, Stampfer, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 243-245, nr. 48.
- Th. Steppan, *Cripta dell'antica abbazia di Castel Badia/ Sonnenburg*, in Stampfer, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, p. 254-255, nr. 57.

- Th. Steppan, *Gli sviluppi della pittura murale romanica in Tirolo*, in Stampfer, Steppan, *Affreschi Romanici in Tirolo e Trentino*, pp. 29-47.
- R. Stopani, *Guida ai percorsi della via Francigena in Piemonte e Val d'Aosta*, Firenze 1998; *Dalla via Francigena di Sigeric alla pluralità di percorsi romei in Lombardia*, atti del convegno di studi (Mortara, 19 settembre 1998) a cura di R. Stopani, in «De strata francigena», 7 (1999), 2; «De strata francigena», 7 (2001), 2.
- C.L. Striker, *Crusader Painting in Constantinople: the Findings at Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979) a cura di H. Belting, 2, Bologna 1982, pp. 117-121.
- C.L. Striker, *Kalenderhane in Istanbul: final reports on the archaeological exploration and restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, Mainz 1997, pp. 128-142.
- F. Strinati, *La ristrutturazione della chiesa tra il 1573 e il 1575. Il rapporto con l'antico tra il Lauretano e Baronio*, in *Baronio e le sue fonti*, atti del convegno di studi (Sora, 10-13 ottobre 2007), a cura di L. Gulia, Sora 2009, pp. 579-713.
- P. Styger, *Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 28 (1914), pp. 49-96.
- *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey)*, ed. by S. Tsuji, Osaka 1995 (Mémoires of the Faculty of Letter Osaka University, 35).
- D. Stiernon, s.v. *Pier Tommaso, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 10, Roma 1968, coll. 577-587.
- G. Tabacco, *Dalla Novalesa a S. Michele della Chiusa*, in *Monasteri in alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (sec. X-XII)* (Relazioni e Comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino, III Convegno di Storia della Chiesa in Italia, Pinerolo 1964), Torino 1966, pp. 481-526.
- G. Tabacco, *Spiritualità e cultura nel Medioevo. Dodici percorsi nei territori del potere e della fede*, Napoli 1993, pp. 11-74.
- M. Tabanelli, *Architettura sacra in Calabria e Sicilia nell'età della Contea normanna*, Roma 2019.
- C. Taddei, *Un miracolo di san Nicola e l'officina di Biduino*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 421-426.
- M. Takiguchi, *Capitals in Gemiler Island and Surrounding Areas*, in *The Island of St. Nicholas. Excavation and Survey of the Gemiler Island Area, Lycia, Turkey*, ed. by K. Asano, Osaka, 2010, pp. 152-154.
- B. Takmer, M. Alkan, *Parerga to the Stadiasmus Patarensis (13): The road system in the mountainous area of Alacadağ in central Lycia and the roads indicated in the Vita of Nicholas of Sion*, in «Gephyra», 10 (2013), pp. 106-120.
- A.-M. Talbot, *Old Wine in New Bottles: the Rewriting of Saint's Lives in the Paleologian Period*, in *The Twilight of Byzantium*, ed. by S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, pp. 15-26.
- A.-M. Talbot, *Pilgrimage to Healing Shrines: the evidence of Miracle Accounts*, «Dumbarton Oaks Papers» 56 (2002), 159-161.
- A.-M. Talbot, *Hagiography in Late Byzantium (1204-1453)*, in *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, 1: *Periods and Places*, ed. by S. Efthymiadis, Farnham 2011, pp.173-195.

- O. Targioni Tozzetti, *Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa*, 5 voll., Firenze 1768-1779.
- L. Tarroni, *La festa di S. Nicola nelle istituzioni scolastiche medievali*, Bari 1988 (Centro Studi Nicolaiani, Studi e Testi, nuova serie, 2).
- L. Tartaglia, *Meccanismi di compilazione nella Cronaca di Giorgio Cedreno*, in *Scrivere Leggere Interpretare: studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di F. Crevatin, G. Tedeschi, Trieste 2005, pp. 296-302.
- L. Tarte Ramey, *Jean's Bodel Jeu de Saint Nicolas: a Call for non-violent Crusade*, «French Forum», 27 (2002), 3, pp. 1-14.
- E. Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua a Roma*, Milano 1937.
- E.N. Teocharidou, *Oi τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στην Επισκοπή Εύρυτανίας*, Athenai 2014.
- *Teodoro Duclère disegni e dipinti dell'Italia Meridionale nelle Collezioni Correale*, a cura di L. Martorelli, M. Russo, A. Fienga, Sorrento 2013.
- M.L. Testi Cristiani, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo 1982.
- M.L. Testi Cristiani, *Consolo: il maestro del busto di Innocenzo III e i suoi collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco*, in *Roma anno 1300*, atti della settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980) a cura di A.M. Romanini, Roma 1983.
- M. L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano "architetto" e il campanile di S. Niccola a Pisa*, in *Ead. Arte Medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Pisa 2005, pp. 345-366.
- M.L. Testi Cristiani, *Francesco Traini tra Simone Martini e "chompagni" e Giotto. 'Fatti' di miniatura scultura pittura a Pisa nel XIV secolo*, in *Ead., Arte Medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Pisa 2005, pp. 513-541.
- N. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus Praying? An interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, in «Cahiers Archéologiques», 41 (1993), pp. 37-46.
- C. Texier, *Description de l'Asie Mineure: faite par ordre du gouvernement français en 1833 - 1837 ; beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques*, 3 voll., Paris 1849.
- C. Texier, *L'Architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient*, London 1862.
- C. Texier, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908.
- C. Texier, R. Poppelwell Pullan, *Byzantine architecture. Examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity*, London 1864.
- C. Texier, R. Poppelwell Pullan, *The principal ruins of Asia Minor*, London 1965.
- L. Theis, *Die Flankenräume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Zur Befundsicherung, Rekonstruktion und Bedeutung einer verschwundenen architektonischen Form in Konstantinopel*, Wien 2005 (Reihe B: Studien und Perspektiven, 18).
- N. Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe*, in «Dumbarton Oaks Papers», 29 (1975), pp. 73-111.
- N. Thierry, *Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)*, in «Cahiers Archeologiques», 29 (1980), pp. 103-121.
- G. Tigler, «Carfagnana bonum tibi papa cito patronum» *committenza e politica nella lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo*,

- Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi*, a cura di M. Siedel, R. Silva, Venezia 2001, pp. 109-140.
- G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006 (Patrimonio artistico italiano).
  - J.A. Timbie, A. Kazhdan, s.v. *Antony the Great*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1, Oxford 1991, pp. 125-126.
  - P. Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, scultura e architettura*, Lucca 1751.
  - I. Toesca, *La Madonna di S. Maria della Valle a Subiaco*, in «Bollettino d'Arte», 49 (1964), pp. 218-223.
  - P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*, Torino 1927 (rist. 1965).
  - M.A. Tomei, P. Filippini, *Prima di S. Maria Antiqua, il complesso domiziano in età imperiale*, in *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, pp. 70-85.
  - A. Tontini, *Inno di San Nicola nel Passionario della Cattedrale di Rimini*, in *San Nicola e la reliquia di Rimini Storia, arte e spiritualità*, a cura di A. Donati, N. Valentini, Villa Verrucchio (RN) 2006, pp. 181-191.
  - K. Toomaspoeg, *L'insediamento dei grandi ordini militari cavallereschi in Sicilia*, in *La presenza dei cavalieri di San Giovanni in Sicilia*, atti del convegno internazionale (Palermo-Messina, 17-18 giugno 2000), Messina 2001, pp. 41-52.
  - K. Toomaspoeg, *La geografia del patrimonio dell'Ordine nella Sicilia medioevale*, in *La presenza dei cavalieri di San Giovanni in Sicilia*, atti del convegno internazionale (Palermo-Messina, 17-18 giugno 2000), Messina 2001, pp. 89-100.
  - R. Tortorelli, *Aree culturali e cicli agiografici della civiltà rupestre: i casi di S. Margherita e di S. Nicola di Mottola*, Tesi di dottorato in Storia del Cristianesimo e delle chiese, Università di Roma Tor Vergata, a.a. 2007-2008.
  - F.M. Torrigio, *Le sacre Grotte Vaticane (1618)*, Città del Vaticano 1635.
  - P. Tosini, *La loggia dei santi del Sancta Sanctorum: un episodio di pittura sistina*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 202-223.
  - *The Travel Diary of Otto Mündel*, edited and transcribed by C. Togneri Dowd, in *The 51<sup>st</sup> volume of the Walpole Society*, Leeds 1985.
  - D.D. Triantaphyllopoulos, s.v. *Kerkyra und die Ionischen Inseln*, in *Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, IV, Stuttgart 1990, pp.1-63.
  - D. D. Triantaphyllopoulos, *San Nicola nel culto e nell'arte di Cipro*, in *Cipro e L'Italia al tempo di Bisanzio*, pp. 71-89.
  - M. Trimarchi, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel Tempio della "Fortuna Virile"*, in «Studi medievali», 3.Ser, 19 (1978), pp. 653-679.
  - F. Trinchera, *Syllabus Graecarum Membranarum quae partim Neapoli in maiori tabulario et primaria bibliotheca partim in Casinensi coenobio ac Cavensi et in episcopali tabulario Neritino*, Napoli 1865.
  - E. Triunfo, *Architettura religiosa di età normanna nelle province di Reggio Calabria e Messina: le chiese di rito greco*, in *V ciclo di Studi Medievali*, atti del convegno (s.l., 3-4 giugno 2019), a cura di NUME Studi sul medioevo latino, Monza 2019, pp. 221-226.
  - P. Tronci, *Descrizione delle chiese, monasteri, et oratori della città di Pisa (1623)*, a cura di Stefano Bruni, Pisa 2018.
  - V. Tsamakda, *The illustrated Chronicle of Iohannes Skylites in Madrid* (Leiden, Alexandros Press: 2002).
  - C.P. Tsangadas, *The Fortifications and Defense of Constantinople* (Eastern European Monograph, 61), New York 1980.

- N. Tsironis, *Historicity and poetry in ninth-century homiletics: the homilies of patriarch Photios and George of Nicomedia*, in *Preacher and Audience Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*, ed. by M. Cunnigham, P. Allen, Leiden-Boston 1998 (New history of the sermon, 1), pp. 295-316.
- S. Uggé, *I reperti scultorei di epoca altomedievale*, in *Novalesa: nuove luci sull'abbazia*, a cura di M.G. Cerri, Milano 2004 pp. 59-72.
- G. Uggeri, *La viabilità romana del Salento*, Mesagne 1983.
- F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis italiae et insularum adiacentium, deducta serie ad nostram usque aetatem*, 9. voll (1642-1662) rist. Venetiis 1717-1722.
- L. M. Ugolini, *L'Albania antica, 1: Ricerche archeologiche*, Roma-Milano 1927.
- F. Unterkircher, *La Miniatura Austriaca*, Milano 1953.
- N. Usai, *Il polittico di Ottana: la vita di San Francesco in un dipinto su tavola del XIV secolo*, in «Ikón», 3 (2010), pp.109-124.
- G. Vaccarini, *L'antico santorale riminese. Studio e analisi eucologica di alcuni testi liturgici dell'XI-XVII secolo*, Padova 2016.
- P. Valitutti, *Gli affreschi di Santa Maria dell'Olearia (Maiori)*, in «Schola Salernitana», 5-6, 2000-2001, pp. 83-99.
- J. Van Der Vin, *Travellers in Greece and Constantinople: ancient monuments and old traditions in medieval travellers Tales*, 2 voll., Leiden 1980.
- A. Van Dijk, *Jerusalem, Antioch and Rome: the Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 51 (2001), pp. 305-328.
- A. Van Millingen, *Byzantine Constantinople: the walls of the city and adjoining historical sites*, London 1899 (ried. New York 2010).
- P. Vanesia, *Il Medio Evo in Canavese, III: Parrocchie, parroci e parrocchiani*, Ivrea 1989 (Studi e documenti della Società accademica di storia ed arte canavesana, 12).
- M. Vardavake, *Oí τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια της Κορινθίας*, in «Δίπτυχα», 4 (1986-1987), pp. 94-140.
- J. Varsalona, *Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise Camii di Istanbul. Ipotesi e considerazioni*, in *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, atti della XII Giornata di Studi dell'ASIB (Milano 11-12 dicembre 2013), a cura di F. Conca, C. Castelli (Consonanze, 7), Milano 2017, pp. 209-245.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, 1966-1987.
- M. Vassilaki, *San Nicola nella pittura d'icona post-bizantina*, in *San Nicola splendori d'arte*, pp. 71-76.
- M. Vassilaki, *Святой Николай в поствизантийской иконописи крнтская школа (Saint Nicholas in Post-Byzantine Icon-Painting)*, in *Добруй кормчуй*, pp. 418-425.
- M. Veikou, *Mediterranean Byzantine ports and harbours in the complex itinerary between environment and society. Spatial, socio-economic and cultural considerations based on archaeological evidence from Greece, Cyprus and Asia Minor*, in *Harbours and Maritime Networks as Complex Adaptive Systems*, ed. by K. Preiser-Kappeller, F. Daim, Mainz 2015, pp. 39-60.
- T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, in «Cahiers Archeologiques», 29 (1980), pp. 47-102.
- T. Velmans, *Pittura murale in Georgia*, in Alpago Novello, Velmans, *L'arte della Georgia*, pp. 9-190.

- A. Venditti, *Scala e i suoi borghi. I: Un insediamento medioevale sui monti amalfitani*, in «Napoli Nobilissima», 2 (1962), 4, pp. 128-140.
- A. Venditti, *Le chiese scalesi da Minuta a S. Caterina*, in «Napoli Nobilissima», 2 (1962), 6, pp. 214-226.
- A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, 2 voll., Napoli 1967.
- A. Venditti, *Architettura a cupola in Puglia (IV), le chiese di S. Margherita di Bisceglie, S. Felice di Balsignano, S. Vito di Corato, S. Lucia di Casamassima, le cappelle in Agro di Bisceglie e S. Spirito di Giovinazzo*, in «Napoli Nobilissima», 3.ser, 8 (1969), pp. 51-65.
- *Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V - XIV secolo)*, a cura di V. Rizzardi, Venezia 2005 (Studi di arte veneta, 12).
- P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese. Parte prima. I monumenti*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 29 (1935), pp. 301-254.
- P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942.
- M.L. Vescovi, *The "Westernization" of an Image: the Fast of Saint Nicholas and the Monastic Connections*, in *Art History – the Future is Now. Studies in Honor of Professor Vladimir P. Goss*, edited by M. Cepetić, D. Dujmović, V. Jukić, A. Nikoloska, Rijeka 2012, pp. 300-312.
- G. Vespignani, *La cronachistica veneziana: fonte per lo studio delle relazioni tra Bisanzio e Venezia*, Spoleto 2018 (Quaderni della Rivista di bizantinistica, 19).
- M. Viglino Davico, *I ricetti difese collettive per gli uomini del contado nel Piemonte medioevale*, Torino 1978.
- I. Vignono, *I dieci ospedali di Ivrea. Appunti di storia ospedaliera eporediese*, Ivrea 1964.
- A. Vinaccia, *La chiesa di S. Maria Amalfitana in Monopoli*, in «Rassegna Tecnica Pugliese», 10 (1911), fasc. 5, pp. 65-70.
- A. Vinaccia, *I monumenti medioevali in terra di Bari. Cenni sulle antichità greco-romane in terra di Bari*, Bari 1915 (rist. anastatica 1981).
- G. Vinay, *Otlone di Sant'Emmeram ovvero l'autobiografia di un nevrotico*, in *La storiografia altomedievale*, atti della settimana di studio (Spoleto, 10-16 aprile 1969), Spoleto 1970, pp. 13-37.
- A.Y. Vinogradov, *Греческая житийная традиция святого Николая. Проблемы и перспективы* (Griechische hagiographische Überlieferung des heiligen Nikolaus. Problemen und Perspektiven), in *Добрый кормчий*, pp. 100-107.
- B. Visentin, *Fondazioni cavensi nell'Italia meridionale (secoli XI-XV)*, Battipaglia (SA) 2012.
- M. Viscontini, *I mosaici e i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura. I dipinti della navata. 1. Il ciclo vetero testamentario della parete sud e le storie apostoliche della parete nord*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006 (La pittura medioevale a Roma. Corpus, I), pp. 372-378.
- M. Viscontini, *I cicli Vetero e Neo Testamentari nella navata di san Pietro in Vaticano*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, pp. 411-415.
- G. Vitale, s.v. *Rufolo, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89, Roma 2017, pp. 179-182.
- R. Vitale, *La chiesa parrocchiale di S. Maria a Piazza in Aversa*, Aversa 1936.
- I. Vitaliotis, *The basilica of the Forty Martyrs, Albania: a pilgrimage church of the Early Christian period*, in *Routes of Faith in Medieval Mediterranean. History, Monuments, People*,

*Pilgrimage perspectives*, proceedings of the international symposium (Thessalonike, 7<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> November 2007), ed. by E. Hadjistryphonos, Thessalonike 2008, pp. 403-413.

– G. Vitolo, *Cava e Cluny*, in *L'Italia nel quadro della espansione europea del monachesimo cluniacense*, atti del convegno internazionale (Pescia, 26-28 novembre 1981), a cura di C. Violante, A. Spicciati, G. Spinelli, Cesena 1985, pp. 199-220.

– G. Vitolo, *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel mezzogiorno medievale*, Salerno 2001.

– P. Vitolo, "Un maestoso e quasi regio mausoleo": il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala, in «Rassegna Storica Salernitana», 40 (2003), pp. 11-50.

– P.L. Vocotopoulos, *Oi τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὸ Λαγοπόδο τῆς Ζακύνθου*, in «Πελοποννησιακά», Λ' (2011), 1, pp. 105-126.

– P.L. Vocotopoulos, *Lagopodos*, in *Îles Ioniennes*, ed. par P.L. Vocotopoulos, P. Dimitrakopoulou, D. Rigakou, D.D. Triantaphyllopoulos, I. P. Chouliaras, Athènes 2018 (*Corpus de la peinture monumental byzantin de la Grece*), nr. 28, pp. 221-228.

– D. Vojdović, *The Nativity of Christ and the Descend to Hades as program counterparts in Byzantine wall painting*, in *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ Collection of Paper dedicated to the 40<sup>th</sup> anniversary of the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, edited by I. Stevonović, Belgrade 2012, pp. 127-142.

– W.F. Volbach, *Il tesoro della cappella Sancta Sanctorum*, Città del Vaticano 1941.

– B.K. Vollmann, s.v. *Othlo von St. Emmeram*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsgg. W. Stammler, K. Langosch, K. Ruh, vol.11, Berlin-New York, 2004, coll 1116-1152.

– A. Volskaja, *Gli affreschi*, in *I tesori della Georgia*, a cura di G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, ed. italiana a cura di G. Leni, Milano 1984.

– V. von Falkenhausen, *Die Testamente des Abbot Gregor von San Filippo di Fragalà*, in *Okeanos: Essays Presented to Ihor Sevchenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, edited by C. Mango, O. Pritsak, U.M. Pasieczynk, Cambridge (MA) 1984, pp. 174-195.

– V. von Falkenhausen, *Il monachesimo greco in Sicilia*, in *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Atti del convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Catania-Pantalica- Ispica, 7-12 settembre 1981), a cura di C.D. Fonseca, Galatina 1986, pp. 61-69.

– V. von Falkenhausen, *I monasteri greci dell'Italia meridionale e della Sicilia dopo l'avvento dei Normanni: continuità e mutamenti*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale*, atti del II Convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre (Taranto-Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), a cura di C. D. Fonseca, Galatina 1986, pp. 135-174.

– V. von Falkenhausen, *Taranto*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991), a cura di G. Musca, Bari 1993, pp. 451-475.

– V. von Falkenhausen, *Le strane vicende di S. Barbaro di Demenna: Diplomatica e storia*, in «Rivista di studi bizantini e neoellenici», n.s., 42 (2005), pp. 137-156.

– V. von Falkenhausen, *Ancora sul monastero di S. Nicola dei Drosi (prov. Vibo Valentia) edizione degli atti pubblici (secoli XI-XII)*, in «Archivio Storico per la Lucania», 76 (2017), pp. 38-79.

– S. Vryonis, *The decline of medieval Hellenism in Asia Minor and the process of Islamization from the eleventh to the fifteenth century*, Berkley 1971.



- A.J.B. Wace, F. W. Hasluck, III: *Topography of the South-Eastern Laconia*, in «Annual of the British School at Athens», 14 (1908), pp. 161-182.
- C. Walter, *Two Notes on the Deesis*, in «Revue des études byzantines», 26 (1968), pp. 311-336.
- C. Walter, *Further Notes on Deesis*, in «Revue des études byzantines», 28 (1970), pp. 161-168.
- C. Walter, *Biographical scenes of the Three Hierarchs*, in «Revue des études byzantines», 36 (1978), pp. 233-260.
- C. Walter, *Nancy P. Ševčenko, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art [compte-rendu]*, in «Revue des études byzantines», 43 (1985), p. 308.
- C. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in «Revue des études byzantines», 51 (1993), pp. 203-228.
- C. Walter, *The Origins of the Cult of Saint George*, in «Revue des études byzantines», 53 (1995), pp. 295-326.
- C. Walter, *Theodore archetype of the warrior saint*, in «Revue des études byzantines», 57 (1999), pp. 163-210.
- C. Walter, *Saint Theodore and the Dragon*, in *Thought a glass brightly. Studies in art and archaeology presented to David Buckton*, ed. by C. Entwistle, Oxford 2003, pp. 95-106
- J. Walter, *Saint Demetrios: the Myroblitos of Thessaloniki*, in «Eastern Churches Review», 5 (1973), 2, pp. 157-178.
- R. Ward, *Islamic Metalwork*, London 1993.
- A.G. Watson, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c.435–1600 in Oxford Libraries*, 2 voll., Oxford 1984.
- R. Webb, *Accomplishing the picture: ekphrasis, mimesis and martyrdom in Asterios of Amaseia*, in *Art and text in Byzantine culture*, edited by L. James, Cambridge 2007, pp. 13-32.
- K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. 3, *Ivories and Steatites*, Washington D.C. 1972.
- K. Weitzmann, *Four icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 21 (1972), pp. 279-294.
- K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979 (Studies in Manuscripts illumination, 8).
- K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας» 11(1982-1983), pp.11-23.
- K. Weitzmann, *Icon programs of the 12th and 13th century at Sinai*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12 (1984), pp. 63-112.
- A. Weyl Carr., A. Cutler, s.v. *Hand of God*, in *Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Oxford 1991, p. 501.
- F. Widemann, *Le tryptique disparu de la Madonna della Bruna de la Cathédrale de Ravello*, in «Apollo» 7 (1991), pp. 61-73.
- J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusade*, Warminster 1977. J. Wilpert, *Sancta Maria Antiqua*, in «L'Arte», 13 (1910), pp. 1-20, 81-107.
- J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2,1, Freiburg 1916.
- G. Wolf, *Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters: Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert*, in *Hagiographie und Kunst: Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, ed. G. Kerscher, Berlin 1993, 319-339.

- W. Wolska-Conus, *Une programme iconographique du patriarche Tarasios?*, in «Revue des études byzantines», 38 (1980), pp. 247-257.
- W.T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012.
- T. Wright, *Early Travels in Palestine*, London 1968.
- V. Wylie Egbert, *Saint Nichoals: the Fasting Child*, in «The Art Bulletin», 46 (1964), 1, pp. 69-70.
- D. Yeger, A. Re'em, *Old City, Church of St. Nicholas: Final Report*, in «Hadashot Arkheologiyot: Excavations and Surveys in Israel», 131 (2019), (30pp).
- K. Young, *The Drama of the Medieval Church. The Miracle Plays of Saint Nicholas*, 2, Oxford, 1933 (riedito in «Nicolaus Studi Storici» 18 (2007), 1, pp. 161-213).
- C. Zacos, A. Vegerly, *Byzantine Lead Seals*, 2 voll., Basel 1972.
- F. Zaghini, *Sant'Ellero e il suo monastero. Frammenti d'una storia*, Cesena 1988.
- P. Zakaraia, *XI-XVIII saukuneebis centralur-gumbatovani khurotmodzgvreba* (Cross-domed architecture in the 11<sup>th</sup>- 18<sup>th</sup> centuries), 2, Tbilisi 1978.
- A. Zän, *Visiting the Byzantine wall paintings in Turkey*, Rome 2016.
- D. Zani De Ferranti Abrhamse, *Hagiographic Sources for Byzantine Cities 800-900*, Ann Arbor 1967.
- F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, 4 voll. Venezia 1842-1861.
- M. Zhelton, *Святитель Николай мирликийский в византийской гимнографии* (*Saint Nicholas of Myra in the Byzantine Hymnography*), in *Добрый кормчий*, pp. 208-221.
- M. Zibawi, *Bagawat: peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris 2005 (trad. it. *L'Oasi egiziana di Bagawat: le pitture paleocristiane*, Milano 2005).
- V. Zito, *Il santuario di Santa Maria dei Miracoli di Andria. Analisi storico-architettonica (XVI-XIX secolo)*, in «Benedictina», 63 (2016), 1, pp. 21-46.
- D.A. Zivas, *Resti bizantini nella Zante Veneziana*, in *Venezia e le isole ionie*, a cura di C. Maltezos, G. Ortalli, Venezia 2005, pp. 21-42.
- V. Zorić, *La chiesa di Sant'Andrea. Buccheri e il feudo di Rachalmemi*, Siracusa 2003.
- R. Zuccaro, *Gli affreschi nella grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977 (Studi sulla pittura medievale in Campania, 3).

#### 4.Sitografia

Oxford,	Bodleian	Library,	Ms.	Auct.	D.2.6
<a href="https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_438">https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_438</a>					
Paweł	Nowakowski:	Paweł	Nowakowski,	<i>Cult of Saints,</i>	E00828 -
<a href="http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00828">http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00828</a>					
Paweł	Nowakowski,	Cult	of	Saints,	E00943 -
<a href="http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00943">http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E00943</a>					
Paweł	Nowakowski,	Cult	of	Saints,	E01368 -
<a href="http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E01368">http://csla.history.ox.ac.uk/record.php?recid=E01368</a>					

A.-C. Paul, s.v. *Camille Enlart*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, ed. par P. Sénéchal, P. Barbillon: l'INHA 2009

## 5.Fonti archivistiche

- Ancona, Archivio di Stato di Ancona, Soprintendenza ai Monumenti, Tutela, Duomo di San Ciriaco, b. 16.
- Caserta, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio storico, b.s.n: Aversa. S. Maria a Piazza.
- London, Archives of the National Gallery:
  - Inv.NG1/2, Minutes of Board of Trustees, 11 December 1847-18 December 1854.
  - Inv.NG1/3, Minutes of Broad of Trustees, 5 February 1855 – 31 March 1856.
  - Inv.NG1/4, Minutes of Board of Trustees, 12 November 1855 – 11 February 1871.
  - Inv. NG5/88/2.
  - Inv. NG5/249/6.
  - Inv. NG5/251/2.
- Roma, Archivio Centrale dello Stato
  - Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione monumenti e scuole d'arte (1891-1897), 6. Monumenti, Il versamento, Il parte 1891-1897, parte 1891-1897:
    - b. 42, fasc. 481 (Bisceglie).
    - b. 472, fasc. 5151 (Maiori).
  - Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione monumenti e scuole d'arte (1891-1897), 6. Monumenti, Divisione I (1908-1924):
    - b. 83, fasc. 1950, Bisceglie.
    - b. 412, fasc. 455 (Ancona).
    - b. 807, fasc. 30 (Bisceglie).
    - b. 1238, fasc. 8 (Aversa).
    - b. 1476, fasc. s.n. (S. Saba).
  - Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 6. Monumenti, Divisione II (1929-1933), I versamento:
    - b. 204, fasc. s.n., Salerno, Scala Chiesa della SS. Annunziata a Minuta.
    - b. 202, fasc. s.n., *Barga. Duomo di S. Cristoforo.*
  - Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 6. Monumenti, Divisione II (1934-1940), Il versamento:
    - b. 85, f. 344, Aversa, sf.2, *Aversa Chiesa S. Maria.*
    - b. 187, fasc. s.n. (Bisceglie. Chiesa di S. Margherita).
    - b. 189, fasc. s.n. (Monopoli, Chiesetta di S. Maria degli Amalfitani; Chiesa dell'Amalfitana).

Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Ufficio conservazione monumenti (1953-1959):

b. 43, fasc. 155, sott. fasc. 5 (Monopoli).

b. 449 A, fasc. s.n., "Aversa, Chiesa di S. Maria".

- Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, Archivio Restauri, PI 214.

## Ringraziamenti

La varietà degli oggetti della presente ricerca corrisponde ad un altrettanto variegato elenco di specialisti e colleghi che hanno generosamente risposto, interrogati, alle numerose domande sorte in corso d'opera. Tengo innanzitutto a ringraziare Nancy Patterson Ševčenko per il suo entusiastico incoraggiamento e la sua guida. Per la consulenza scientifica e la generosa condivisione di materiale fotografico ringrazio Giulia Arcidiacono, Nikolaos Bakirtzis, Silvia Beltramo, Andrea Babuin, Stavroula Constantinou, John Cotsonis, Mario d'Ambrosi, Mariam Didelbulidze, Sema Doğan, Ebru Findik, Denis Feissel, Giovanni Gasbarri, Sophia Kalopissi-Verti, Shara Perrotti, Arciv. Alessandro Recchia, Lorenzo Riccardi, Anna Maria Romano, Vincenzo Ruggieri, Anna Takoumi. Tra i colleghi più vicini sono grata per il loro aiuto, pazienza e disponibilità a Giulia Bordi, Francesco Bottero, Damiana di Bonito, Marco Coppolaro, Giosuè Fabiano, Camilla Musci e Gaia Pedriglieri. Ringrazio inoltre per la disponibilità e l'immenso aiuto nel reperimento del materiale fotografico anche a distanza Simona Cicala e Paola Carcavallo dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bari, Paola Coniglio della Soprintendenza di Caserta, Loredana Brancaccio Archivio della Soprintendenza di Pisa, Fabio Uliana della Biblioteca Universitaria di Torino, Claudia Thwaites dell'Archivio della National Gallery di Londra, Maria Letizia Sagù e Daniela Loyola dell'Archivio Centrale dello Stato. L'elenco di ringraziamenti dovuti alla cortesia usata dalle biblioteche a Roma e in Italia per l'aiuto nel reperimento del materiale bibliografico richiederebbe diverse pagine, non posso però non menzionare Andrea Cappa della Sala Manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Laura Zadra della Biblioteca di Scienze dell'Antichità della Sapienza. Per l'aiuto logistico e per la disponibilità ad accompagnarmi alla scoperta di alcune tappe della geografia nicolaiana devo ringraziare Veronica Adamo della Pro Loco di Acquarica del Capo, Enrico Peirano Presidente della Pro Loco di Verzuolo, Luigi Giordano Presidente della Pro Loco di Scala, Don Remo Esposito di Muro Leccese, Padre Amedeo del Monastero di S. Gabriele di Airola.

Un sentito ringraziamento va ai membri del collegio di Dottorato tutti e una speciale gratitudine alla coordinatrice, Manuela Gianandrea per l'aiuto e la presenza in questi tre anni di ricerca. Ringrazio inoltre gli attenti lettori di questo lavoro, Andrea Paribeni e Valentino Pace, le cui parole ed indicazioni sono per me state preziose e di grande supporto negli ultimi stadi di revisione questo lavoro. In ultimo, alla mia "icona" e guida nella tempesta, il Prof. Antonio Iacobini, devo la mia profonda e duratura riconoscenza.