

**Centro Ricerche di Storia e Arte
Bitonto**

STUDI BITONTINI

2013-2014 - nn. 95-98

E S T R A T T O



EDIPUGLIA

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Edipuglia si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 24 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Edipuglia reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version. The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 24 months.

Studi Bitontini, rivista scientifica semestrale del Centro Ricerche di Storia e Arte-Bitonto, fondata nel 1969 e pubblicata regolarmente – con cadenza quadrimestrale fino al 1989 –, si propone quale sede privilegiata per ricerche, approfondimenti, confronti su temi, documenti, eventi, nonché problemi di tutela e gestione relativi alla storia, al paesaggio, al patrimonio tradizionale e alla cultura materiale della Puglia, con particolare riferimento al contesto di Bitonto.

Direttore editoriale

Custode Silvio Fioriello

Comitato Scientifico

Franco Cardini - Pasquale Corsi - Angelo Massafra - Stefano Milillo - Felice Moretti - Mimma Pasculli
Nicola Pice - Vincenzo Robles - Vito Sivo - Francesco Tateo - Giuliano Volpe

Comitato di Redazione

Chiara Cannito (segretario) - Antonella Lafranceschina - Tommaso Maria Massarelli - Carmela Minenna
Antonio Siculo - Liliana Tangorra - Maria Anna Visotti

Direzione e Redazione

Centro Ricerche di Storia e Arte-Bitonto - Via Santi Medici, 7 - 70032 Bitonto (BA)

Tel. e Fax +39.080.3745206 - c/c postale n. 15922701

<http://www.centroricerchebitonto.com> - e-mail: info@centroricerchebitonto.com

Codice Fiscale: 800141607727

Avvertenze

La collaborazione, aperta a tutti, è gratuita. Gli articoli devono essere redatti in ottemperanza al 'Codice Etico' e in conformità alle 'Norme per la redazione e l'accettazione dei contributi' disciplinate dal 'Regolamento di *Studi Bitontini*'. Non si risponde del contenuto degli articoli e si lascia agli autori piena responsabilità delle idee o delle opinioni in essi espresse. I manoscritti, i testi e le fotografie, anche se non pubblicati, non vengono restituiti.

La validazione dei contributi (*peer reviewing*) di *Studi Bitontini* è affidata al giudizio del Comitato Scientifico, che si avvale – ove lo ritenga – della valutazione di revisori esterni, di profilo anche internazionale.

Proprietà letteraria e artistica riservata. Riproduzione vietata.

Amministrazione e abbonamenti:

Gli abbonati a *Studi Bitontini* rispettivamente per il 2013 e 2014 risultano 178 e 157, dei quali 171 e 150 sono soci del Centro Ricerche di Storia e Arte-Bitonto.

L'abbonamento può essere effettuato con:

- versamento su c/c postale n. 18790709 intestato a Edipuglia s.r.l.

- con assegno bancario intestato a Edipuglia s.r.l.

- carta di credito SI, Visa, Mastercard, Eurocard indicando il numero e la data di scadenza della carta.

Autorizzazione del Tribunale di Bari n. 391 del 23-10-1970

Direttore responsabile

Franco Amendolagine

Edipuglia srl, via Dalmazia, 22/b - 70127 S. Spirito (Ba)

Tel. +39 0805333056-5333057 (fax) - <http://www.edipuglia.it> - e-mail: info@edipuglia.it

Copertina: Paolo Azzella

ISSN 0392-1727

ISBN 978-88-7228-756-6

Alcune riflessioni sul *Giudizio Universale* nella chiesa abbaziale di San Leone a Bitonto*

L'iconografia del Giudizio Universale. Nota preliminare

I timori mai sopiti per l'imminente ritorno del Cristo, così come Egli aveva annunciato (Mt 24,32), generarono sin nelle prime comunità cristiane speculazioni dottrinali sul tema del 'giudizio universale'.

L'elaborazione di un apparato di immagini dal significato al contempo teologico, morale, catechetico, e dalla valenza universale, ebbe una lunga gestazione per raggiungere, nel secolo XI, la sua forma più completa. A differenza delle discussioni dottrinali, spesso complesse per i fedeli e talvolta contraddittorie, le immagini dovevano presentare al popolo di Dio una visione insieme coerente, intelligibile ed efficace e fungere da strumento visivo propedeutico alla predica, dall'alto dei pulpiti delle chiese, sia ai fedeli che al clero stesso¹.

Diversi furono i testi da cui gli artisti attinsero per sviluppare il tema escatologico: Vangeli, Apocalisse e Antico Testamento, fonti principali da cui furono tratte intere composizioni iconografiche, ma anche testi non canonici, quali apocrifi² e inni liturgici. L'Occidente, ancor prima dell'Oriente, basandosi su tali fonti, formulò le prime composizioni del *Giudizio Universale* già in età carolingia (IX secolo), ma occorre aspettare il XIII secolo, perché si cristallizzi una formula unitaria e definitiva³. Tale composizione si sviluppò su pochi registri sovrapposti dominati dall'immagine del Cristo, rappresentato con dimensioni maggiori rispetto agli altri personaggi e accompagnato dalla croce⁴. Il Giudice sarà circondato dal collegio apostolico su seggi e da angeli che suonano le trombe

* Questo testo riprende alcune riflessioni elaborate nell'ambito della tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Bizantina, *Il Giudizio Universale in Area Bizantina. Il Giudizio in Puglia*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi Aldo Moro di Bari nell'a.a. 2009-2010, relatrice la prof. Adriana Pepe.

¹ V. Pace (a cura di), *Alfa e Omega: il Giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Castel Bolognese 2006.

² Si vedano almeno l'*Apocalisse di Pietro*, il *Vangelo di Nicodemo*, il secondo libro degli *Oracoli Sibillini*, su cui D. Manetti, S. Zuffi (a cura di), *Gesù: il racconto dei Vangeli Apocrifi*, Casal Monferrato 2006.

³ Y. Christe, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2002.

⁴ La croce viene indicata in Mt 24, 30 quale «segno trionfale del figlio dell'uomo».

per risvegliare i defunti⁵. Il restante registro inferiore veniva occupato dall'immagine dei cori degli eletti, a sinistra, e dal gruppo dei dannati, a destra, diretti verso l'antro infernale. Il 'Giudizio' vero e proprio tuttavia, in parte espresso dal gesto delle mani del Cristo, è esplicitamente dichiarato su lunghi cartigli con le iscrizioni «venite» e «discedite»⁶ retti da angeli, tema questo destinato a divenire quasi obbligatorio nell'iconografia occidentale del *Giudizio Universale*. La molteplicità delle formule iconografiche in Occidente, prima del XIII secolo⁷, coincide con un massiccio sviluppo del tema, legato al rinnovamento artistico che si verificò all'inizio del secolo XI e che corrispose alla nascita dell'arte romanica. In questo secolo, le rappresentazioni del *Giudizio Universale* in Occidente si arricchiscono di scene grazie all'assimilazione progressiva di elementi di origine bizantina. In Oriente, già nel secolo undecimo, era stata codificata un'iconografia coerente e unitaria del *Giudizio Universale*. Formulata per la prima volta forse nel monastero di *Studion* a Costantinopoli, tale iconografia, estremamente complessa e ricca di elementi attinti a una vasta letteratura patristica ignorata nell'Occidente latino, tendeva ad arricchire col tempo la tradizione occidentale, in particolare in Italia, dove gli artisti si mostravano più attenti agli apporti orientali. L'immagine del *Giudizio Universale* a Bisanzio prevedeva nel registro più alto la tradizionale *Deesis*, con il Cristo-Giudice affiancato dagli intercessori, la Vergine e il Battista posti al centro del tribunale apostolico e, in asse con il Giudice divino, l'altare dei *Signa* adorato dai Progenitori. Alle loro spalle alcuni angeli erano intenti ad avvolgere il *volumen* del cielo stellato, mentre altri, al suono di trombe, risvegliavano i morti, restituiti, a destra, dal Mare in forma di donna su di un grosso pesce, mentre a sinistra sono resi dalla Terra, in forma d'uomo assiso su di un leone. Nei registri inferiori, speculari tra loro, vengono rappresentati i due regni dell'aldilà, separati dall'arcangelo Michele nell'atto di pesare le anime ('*psicostasia*'). Il Paradiso è rappresentato con l'immagine di un giardino lussureggiante e dai tre patriarchi biblici con le anime dei giusti al petto, mentre l'Inferno è contraddistinto dalla presenza dello stagno di fuoco e da Satana che sorregge Giuda sulle gambe.

La capillare diffusione del tema nel vasto ecumene bizantino si spiega non solo con la circolazione di maestranze e manufatti (avori, miniature, icone, ecc.), ma anche con l'esistenza di specifici trattati di pittura sacra, sorta di *vademecum* per le decorazioni delle chiese, nel solco del canone generale della disposizione delle immagini sacre e della scelta dei soggetti da far rappresentare⁸.

Fra gli esempi più noti del *Giudizio Universale* in Italia è il grande mosaico della con-

⁵ Mt 24, 31; Mc 13, 27.

⁶ Mt 25, 34 e 41.

⁷ Pace (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, 64.

⁸ Tali manuali erano spesso gelosamente conservati nelle biblioteche dei monasteri, come decaloghi per una corretta rappresentazione delle scene sacre. In uno di questi trattati sulla pittura, conservato sul Monte Athos (XV-XVI secolo, ma tratto da un originale del X-XI, nonostante risulti di difficile attribuzione paleografica), si descriveva dettagliatamente come dipingere un corretto «*Giusto e Universal Giudizio di nostro signore Gesù Cristo*». Nel manoscritto del Monte Athos si precisano le collocazioni di ogni personaggio, si chiariscono le epigrafi da apporre presso le scene, spiegando persino i colori da adoperare: M. Didron, *Manuel d'iconographie chretienne, grecque et latine*, Parigi 1845, 268; Anonimo bizantino, *I segreti dell'iconografia bizantina. La "Guida alla pittura", da un antico manoscritto*, a cura di P. Zoccatelli, Roma 2003.



Fig. 1. - Torcello, cattedra di Santa Maria Assunta. Controfacciata: mosaico del *Giudizio Universale* (da M. Angheben, *Il tetravangelo di Studion*, in Pace (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, qui 57).

trofacciata della chiesa dell'Assunta (fig. 1) a Torcello (XI secolo)⁹, concepito secondo il modello orientale, mentre nel Meridione rimane l'esempio di matrice occidentale dell'affresco in Sant'Angelo in Formis (fig. 2) presso Capua¹⁰, commissionato dall'abate di Montecassino Desiderio (1027-1087).

In Puglia non si è conservata alcuna testimonianza monumentale precedente al *Giudizio Universale* firmato da Rinaldo da Taranto nella chiesa brindisina di Santa Maria del Casale¹¹ (primo decennio del XIV secolo), che segna un autentico spartiacque nella produzione artistica pugliese sia sul piano del linguaggio pittorico sia per quanto riguarda il soggetto (fig. 3). Il grande affresco brindisino segue il modello iconografico di matrice bizantina di Torcello. Il successo immediato della raffigurazione introdotta nella regione da Rinaldo registrò, nell'arco di un secolo, tra il

⁹ Per il mosaico di Torcello, S. Bettini, *La decorazione musiva a Torcello*, in *Idem et alii, Torcello*, Venezia 1940, 75-104; I. Andreescu, *Torcello I, le Christ Inconu; II, Anastasis et Jugement Dernier: Tete vroyes, Têtes fousces*, in *Dumbarton Oaks Papers* 26, 1972, 207-223; M. Vecchi, *Torcello: nuove ricerche*, Roma 1982. Sugli studi compiuti per la datazione del ciclo musivo, A.M. Damigella, *Problemi della cattedrale di Torcello*, in *Commentari XVIII*, Roma 1967; M. Vecchi, *Torcello: il Giudizio Universale*, in *Eadem, Torcello-Ricerche e contributi*, Roma 1979, 7-18.

¹⁰ J. Wettstein, *Saint'Angelo in Formis et la peinture médiéval en Campanie*, Genova 1960; A. Iacobini, s.v. *Sant'Angelo in Formis*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. VI, Roma 1998, 333-337.

¹¹ Gli studi condotti da M.S. Calò Mariani hanno dimostrato l'ampio respiro culturale espresso dall'architettura e dalla decorazione pittorica della chiesa del Casale. L'opera di Rinaldo, oltre che con miniature dell'Oriente bizantino, si alimenta di esempi d'ambito adriatico-balcanico: M.S. Calò, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967; *Eadem, Santa Maria del Casale presso Brindisi e gli Angioini di Taranto*, in *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, 187-192; *Eadem, Puglia e Terrasanta, i segni della devozione*, in *Eadem* (a cura di), *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*. Atti del I Convegno internazionale di studio (Bari-

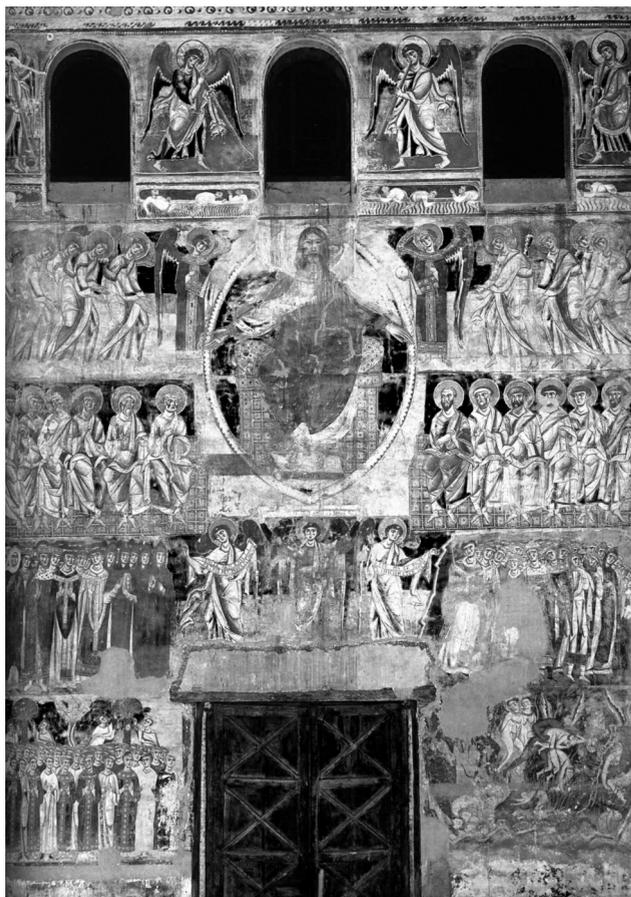


Fig. 2. - Capua, chiesa di Sant'Angelo in Formis. Controfacciata: affresco del *Giudizio Universale* (da M. Angheben, *L'Occidente, in Pace* (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, qui 61).

XIV e il XV, la realizzazione in ambito apulo-lucano del *Giudizio Finale* di Matera, San Cesario, Santeramo in Colle, Laterza, Zappino, Soleto, Bitetto, Bitonto¹².

La diffusione capillare del tema del *Giudizio Universale* nelle chiese della regione è stato giustamente posto in relazione anche con l'influenza delle predicazioni e degli insegnamenti dei Mendicanti. Conviene ricordare che, durante le predicazioni e nelle solenni messe, i frati insistevano sulle sofferenze patite da Cristo durante la passione per la salvezza dell'umanità, sul valore salvifico della Santa Croce e sul timore degli 'ultimi giorni'. Tra XIV e XV secolo, il polo napoletano sembra sostituire Costantinopoli negli orizzonti della cultura artistica pugliese: la pittura della regione si orienta verso nuovi panorami culturali, senza

Matera-Barletta, 19-22 maggio 1994), Bari 2001, 27-32; *Eadem, Echi d'Oltremare in Terra d'Otranto. Imprese pittoriche e committenza feudale fra XIII e XIV secolo*, in *Eadem* (a cura di), *Il cammino di Gerusalemme*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999), Bari 2002, 235-274. Inoltre si rimanda a M. Pasquale, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi. Note per una lettura iconologica*, in *Studi Bitontini* 91-92, 2012, 5-38; G. Perrino, *Affari pubblici e devozione privata. Santa Maria del Casale a Brindisi*, Bari 2013; G. Curzi, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2014, qui 33-53.

¹² Per il giudizio di Matera, C. Muscolino, *Matera, cattedrale Madonna della Bruna*, in *Bollettino d'Arte* XXIX, 1985, 127-133; Calò Mariani, *Puglia e Terrasanta ... cit., passim*; *Eadem, Echi d'Oltremare in Terra d'Otranto ... cit., passim*; A. Grelle Iusco (a cura di), *Arte in Basilicata*, Roma 2001, qui 238; per l'affresco in San Giovanni Evangelista a San Cesario, A. Cassiano, *La chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *San Cesario di Lecce. Storia-arte-architettura*, Galatina 1981, 54-68; M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, 213-214; per l'affresco in Sant'Angelo a Santeramo, R. Caprara (a cura di), *Il santuario di Sant'Angelo a Santeramo*. Atti dell'incontro per la valorizzazione dei Beni Culturali del Parco Nazionale dell'alta Murgia (Santeramo in colle [BA], 16 aprile 2005), 86-91; per l'affresco in San Giacomo a Laterza, C. Dell'Aquila, *Laterza Sacra*, Taranto 1989, 113; G. Miccolis, *La Chiesa di San Giacomo*, in V. Aquaro (a cura di), *San Michele arcangelo: il*



Fig. 3. - Brindisi, chiesa di Santa Maria del Casale. Controfacciata: affresco del *Giudizio Universale* (foto F. Calò - 2012).

mai rinnegare del tutto il passato bizantino. Quando nel XIV secolo il *Giudizio Universale* viene espresso a Bitonto, nella chiesa abbaziale di San Leone, il frescante liberò la composizione dagli ultimi echi bizantineggianti, volgendo l'attenzione non più ai modelli rinaldiani diffusi nella regione, ma alle coeve forme pittoriche della capitale angioina, in cui fiorivano dalla prima metà del XIV secolo, per la presenza di Pietro Cavallini e Giotto, le maggiori novità del linguaggio occidentale¹³. Alla bottega del Cavallini è ascritta la realizzazione di un complesso *Giudizio Universale* (1307-1320) nella chiesa di Santa Maria Donnaregina¹⁴ a Napoli, al quale già Mario Salmi¹⁵ accostava gli affreschi di San Leone.

patrono della Polizia di Stato nel rupestre ionico, Taranto 2009, 61-62; sull'affresco del casale di Zapino presso Bisceglie, M.S. Calò Mariani, *Considerazioni sulla scultura, sulla pittura e sull'architettura a Matera tra Due e Trecento*, in *Eadem*, C. Guglielmi Faldi, C. Strinati (a cura di), *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo 1978, 48-53; Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia ... cit.*; *Eadem*, *Puglia e Terrasanta ... cit.*; *Eadem*, *Echi d'Oltremare in Terra d'Otranto ... cit.*; per l'affresco nella chiesa di Santo Stefano a Soletto, M. Berger, A. Jacob, *La chiesa di Santo Stefano a Soletto. Tradizioni bizantine e cultura tardogotica*, Lecce 2007, 65-77; per l'affresco nella chiesa della Veterana in Bitetto, L. Palmisano, *Il Tempio dell'eterno ritorno: Santa Maria La Veterana a Bitetto*. Volume curato dall'Archeoclub d'Italia - Sede di Bitetto-Bari, Bitetto 2007, 59-63; per gli affreschi nella Badia di San Leone, R. Lorusso Romito, *La badia di San Leone a Bitonto*, in M.S. Calò Mariani (a cura di), *Inseguimenti Benedettini in Puglia: per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), Galatina 1981, 321-331.

¹³ Per un approfondimento sulla cultura artistica nella Napoli angioina, F. Bologna, *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969; P.L. De Castris, *Pittura del duecento e del trecento a Napoli e nel meridione*, in E. Castelnovo (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*. II, Milano 1986, 461-512; *Idem*, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006; *Idem*, *Pietro Cavallino. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2014.

¹⁴ Già autore di un *Giudizio Universale* nella chiesa di Santa Cecilia a Trastevere in Roma, datato al 1293 circa, A. Tomei, s.v. *Cavallini, Pietro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. IV, Roma 1993, 593-594; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, 168-173; De Castris, *Pietro Cavallino ... cit., passim*.

¹⁵ M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in *L'Arte* XXIII, 1919, 149-192, qui 151.

Il Giudizio Universale in San Leone a Bitonto

L'abbazia bitontina di San Leone Magno, di fondazione normanna¹⁶, sorse come insediamento benedettino *extra moenia*, situato a circa un chilometro a NE dell'abitato. Il monastero, dopo un periodo di fiorente attività e una fase di decadenza nel XIII secolo¹⁷, ritornò in auge – soprattutto grazie agli introiti dell'omonima Fiera¹⁸ – verso la fine del secolo, quando gli edifici poterono essere restaurati¹⁹. L'ordine dei Benedettini vi rimase fino alla prima metà del secolo XV, quando il monastero fu ridotto a commenda. Nel 1494, succedettero gli Olivetani che vi rimasero fino al 1807. Nel 1886, un gruppo di padri Minori Osservanti, dopo alterne vicende, comprò poco per volta il monastero e l'annessa chiesa, ridotti ormai a ruderi, che furono ricostruiti e riconsacrati²⁰.

Anche se ampiamente ricostruita nel primo Novecento²¹, la chiesa conserva l'impianto e la zona del coro originari: un'aula unica, in origine coperta da capriate lignee, che attraverso un arco acuto immette nel vano quadrato del coro. Quest'ultimo era anch'esso coperto da un tetto a doppia falda, copertura che venne sostituita in tempi successivi con una volta a botte su lunette, la cui costruzione comportò il taglio della sommità cuspidata dell'affresco di fondo. Sulle pareti del coro, nel corso del XIV secolo, i monaci commissionarono una vasta e complessa decorazione ad affresco (fig. 4); purtroppo il vasto programma dispiegato è giunto con ampie lacune, localizzate soprattutto sul lato destro e sulla parete di fondo.

Sul fronte sinistro del vano campeggia un monumentale *Arbor Vitae*²² fiancheggiato da fasce verticali con angeli, santi e profeti, olosomi o a mezzo busto, che svolgono vo-

¹⁶ Il più antico documento che attesta questa fabbrica si fa risalire al 1148: in una pergamena dell'Archivio dei Monti di Gravina si legge che in quell'anno il marchese Manfredi e sua moglie Filippa donavano al «*Monastero San Leonis papae confessoris haud longe a civitate botonti sito habere*» alcuni beni nel territorio gravinese per l'estensione di quattro ettari. Così S. Milillo, *Il monastero di San Leone a Bitonto, dalle origini all'insediamento degli Olivetani*, in *Studi Bitontini* 53-54 1992, 59-81.

¹⁷ In una lettera del 1266, inviata dall'arcivescovo di Bari, Giovanni, ai vescovi suffraganei dell'arcidiocesi, si fa riferimento alle condizioni di indigenza del monastero, incapace di sostenersi in maniera autonoma, con edifici in rovina; questo spinse l'arcivescovo a chiedere aiuto ai fedeli, affinché con le loro elemosine contribuissero a ridare dignità al monastero: Pavia, Biblioteca Universitaria, cod. 1625, c. 305.

¹⁸ S. Milillo, *La fiera di San Leone a Bitonto*, in *Archivio Storico Pugliese* XXXIX, 1-4, 1986, 59-81.

¹⁹ Già nel 1310, il monastero è tassato 2 once e mezza dalla Santa Sede e per 300 fiorini per quasi tutto il corso del XIV e del XV secolo: Milillo, *La fiera di San Leone ... cit.*

²⁰ Lorusso Romito, *La Badia di San Leone ... cit.*, nonché, per la storia del complesso monastico, Milillo, *Il monastero di San Leone a Bitonto ... cit.*

²¹ Nell'interno quasi nulla si conserva delle strutture architettoniche medievali, restaurate e in parte completamente ricostruite su progetto dell'ingegnere Luigi Sylos e dell'architetto Ettore Bernich, nel 1919; strutture originarie possono essere considerati solo l'arco ogivale e l'abside affrescata, su cui Lorusso Romito, *La Badia di San Leone ... cit.*

²² Si rimanda a Calò Mariani, *La chiesa di Santa Maria ... cit.*, 62; *Eadem, Puglia e Terrasanta ... cit.*, 33-36.



Fig. 4. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro: veduta d'insieme (foto F. Calò - 2012).

lumina. La parete è conclusa in basso da un registro che accoglie i padri fondatori degli ordini monastici, san Francesco, san Domenico, san Bernardo, san Romualdo ai lati del seggio centrale, su cui siede un santo²³. Sulla parete destra, una teoria di santi, entro edi-

²³ La dott. Sabrina di Paola, smentendo l'ipotesi di identificazione del personaggio assiso in trono, al centro della fascia inferiore, con san Benedetto, dà una plausibile lettura del santo suffragata da stringenti paragoni iconografici: S. di Paola, *Per un Corpus della pittura tra Tre e Quattrocento in Puglia. Il territorio di Bitonto*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte comparata, civiltà e culture



Fig. 5. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale* (foto F. Calò - 2012).

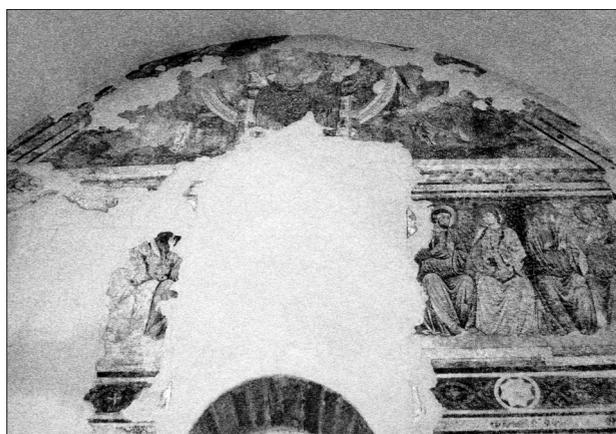


Fig. 6. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare del *Cristo in Maestà tra angeli* (foto F. Calò - 2012).

cole ad arcatelle trilobate²⁴, è a sua volta sovrastata dai quattro Evangelisti, seduti su monumentali scranni, intenti nella scrittura. Sulla parete di fondo venne campita una versione semplificata del *Giudizio Universale* (fig. 5), ridotta a pochi elementi essenziali non più riconducibili all'ambito bizantino, quanto piuttosto a una matrice, anche teologica, occidentale. Nel campo triangolare superiore della parete, che seguiva le falde dell'antico tetto, il Cristo assiso sul trono dorato, all'interno di una mandorla a fasce bianche e ocra, è sorretto da due angeli (fig. 6): questi ultimi, i cui volti sono andati perduti, vestono una tunica gialla coperta da un ampio mantello verde. Anche il volto del Giudice è andato perduto, mentre leggibili sono le mani: l'una posta innanzi al petto, benedicente, l'altra con un libro semiaperto. Nel registro sottostante è collocato il Tribunale Apostolico (fig. 7). Gli apostoli, vestiti con tuniche e mantelli dai vivaci colori, sono assisi su un lungo scranno privo di spalliera, mentre i piedi poggiano su suppedanei. Questo registro è separato dai restanti per

dei Paesi del Mediterraneo (XXIII ciclo), discussa presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro nell'a.a. 2012-2013, relatrici le proff. Ch. Farese Sperken e M.S. Calò Mariani.

²⁴ Si riconoscono i santi Antonio da Padova (?), Nicola e Caterina d'Alessandria con alcune scene della sua vita.

mezzo di una cornice decorata con un intreccio di racemi e tralci verdi su sfondo rosso. Il festone vegetale è interrotto a intervalli regolari da bianchi rosoncini stellati, inscritti entro cerchi del medesimo colore. Nei due registri inferiori sono campite scene del Paradiso e dell'Inferno separate dalla monofora che si apre al centro della parete. A sinistra, due pannelli, strettamente connessi tra loro, presentano una inconsueta versione del Paradiso, sconosciuta in altre redazioni pugliesi del *Giudizio Universale*, frutto presumibilmente delle meditazioni legate all'ambiente monastico (fig. 8). Nel pannello inferiore, un angelo con le ali spiegate si incammina sui primi gradini di una bianca scala, con al seguito alcuni beati privi di aureola, mentre nel pannello superiore la scala sale verso l'ingresso del Paradiso. Innanzi alle turrette porte dei cieli il frescante ha posto una monumentale Vergine, il cui volto è andato perduto, vestita con tunica verde e avvolta nel mantello giallo oro, intenta ad accogliere un gruppo di beati. Nei due pannelli a destra della monofora, invece, è rappresentato l'Inferno. In alto, un angelo allontana da sé un gruppo di dannati, il primo dei quali si strappa le vesti dal petto per la disperazione, mentre chi lo segue si griffa il volto per lo sconforto. Il pannello sottostante, di cui si intravedono piccoli lacerti di un rosso fiammeggiante, risulta coperto da un affresco successivo²⁵ (fig. 9).

²⁵ Il pannello (fine XV secolo) mostra, nello strato superstite, la parte inferiore di una figura in cattedra, vestita con una candida tunica decorata sui bordi da un

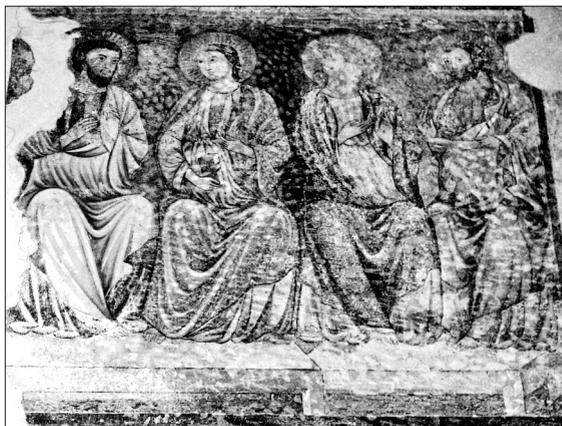


Fig. 7. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare del *Tribunale Apostolico* (foto F. Calò - 2012).



Fig. 8. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare del *Paradiso* (foto F. Calò - 2012).



Fig. 9. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare dell'*Inferno* (foto F. Calò - 2012).

Scompaiono a Bitonto gli elementi che erano diventati immancabili nelle rappresentazioni pugliesi del *Giudizio Universale*, diffusi dall'esempio rinaldiano di Brindisi: la *Deesis*, l'*Etimasia* con la monumentale Croce, la *Resurrezione dei corpi dal Mare e dalla Terra*, la *Psicostasia*, gli angeli tubicini e quello che riavvolge il *volumen stellato*, gli antri infernali con il fiume e il lago di fuoco, come la stessa scena dei patriarchi biblici assisi nel giardino dell'Eden. La collocazione dell'affresco sul muro di fondo del coro in San Leone non risulta un'anomalia in ambito pugliese, dove in alcuni casi la tradizionale collocazione del *Giudizio Universale* in controfacciata non è rispettata. Si vedano gli esempi del *Giudizio Universale* realizzato a Matera, nella navata destra della cattedrale di Santa Maria della Bruna (inizi del XIV secolo), a Santeramo in Colle, nella volta della chiesa rupestre di Sant'Angelo (metà XIV secolo), a Bisceglie, nella parete absidale di Santa Maria di Zappino (metà XIV secolo), a Laterza, nella navata destra di San Giacomo (metà XIV secolo) e infine a Bitetto, nella parete destra del transetto di Santa Maria la Veterana (XV secolo).

motivo a perle e pietre preziose. Sul margine sinistro, di fianco al trono, sono inginocchiati alcuni personaggi in atteggiamento orante. Sul capo dei supplici pende un cartiglio, retto dalla figura in trono (vi si scorge la mano), in cui un'iscrizione in gotico maiuscolo recita «[...] RVS EPS / SERVVS / SERVORV-DEI / VNIVERSISAN X / FIDELIB' SALV / TE. ET APLICA / BENEDICIONEM»: si tratta di una formula di benedizione apostolica. A destra del trono compaiono vari edifici, tra cui una chiesa con tetto a doppia falda, che forse si potrebbe identificare con l'abbazia stessa: E. Genco, *Il Giudizio Universale della chiesa di San Leone a Bitonto e la diffusione del tema iconografico*, in *Studi Bitontini* 52, 1991, 37-50. È plausibile che le bianche vesti, la benedizione apostolica, la stessa allusione all'edificio dell'abbazia possano condurre all'identificazione del personaggio in trono con lo stesso papa san Leone Magno, titolare dell'edificio sacro.

Il *Giudizio Universale* di Bitonto è stato oggetto, agli inizi del Novecento, di una preliminare analisi da parte di M. Salmi²⁶, citato quindi da P. Toesca²⁷, e più di recente da M. S. Calò Mariani²⁸: studiosi che riconoscono in questa testimonianza echi giotteschi di provenienza ora napoletana ora riminese. Tuttavia, al di là delle considerazioni critiche avanzate, il *Giudizio Universale* bitontino propone ulteriori interessanti spunti di riflessione sia sul piano iconografico, evidenziando scelte inconsuete nella trattazione del tema escatologico, sia in merito al contesto storico in cui l'affresco fu realizzato. A San Leone l'immagine del *Giudizio Universale* si inserisce in un programma pittorico unitario distribuito sulle pareti del coro della chiesa in cui – come è stato osservato – si celebrano gli Ordini monastici attraverso il ritratto dei Padri fondatori (parete sinistra) e mediante la presentazione di alcuni fra i temi che, tra XIII e XIV secolo, animavano il dibattito dottrinario all'interno dei chiostrini: un dibattito che in quei secoli vedeva comprimersi i nuovi Ordini mendicanti. Negli affreschi di San Leone infatti, si avverte l'eco della spiritualità 'mendicante' che proprio in quegli anni a Bitonto fa sentire la sua presenza: basti osservare l'*Arbor Vitae*, tema caro ai padri minori. È plausibile sostenere altresì che alcuni elementi iconografici presenti nel *Giudizio Universale*, come la inconsueta rappresentazione del Paradiso, rendono palese una meditazione su temi benedettini e spiritualità francescana. Il Paradiso è presentato in San Leone con l'immagine della scala su cui salgono i Giusti, accolti presso la porta dell'Eden dalla Vergine (fig. 8): la scena rappresenta un *unicum* nel panorama delle rappresentazioni paradisiache monumentali in Puglia. Interessante è capire cosa spinse l'ideatore del programma pittorico bitontino a piegare la consolidata iconografia paradisiaca del giardino dell'Eden, di cui nella regione si conservano svariati esempi, in una nuova visione legata all'immagine della scala celeste e della Vergine. L'immagine paradisiaca proposta in San Leone fonde verosimilmente molteplici spunti letterari, tutti legati alle meditazioni dei Padri della Chiesa e dell'Ordine benedettino, sul racconto biblico della scala di Giacobbe²⁹. Il concetto di una comunicazione tra terra e cielo è antichissimo, così come il ricorso a una scala per assicurarla. Già prima del passo veterotestamentario, il simbolo della 'scala' permeava le culture tradizionali di molti popoli, che collocavano in cielo il soggiorno dei beati e l'origine delle anime³⁰. Attra-

²⁶ Salmi, *Appunti per la storia ... cit.*, 149-151.

²⁷ P. Toesca, *Il Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1951, 692.

²⁸ Calò Mariani, *Puglia e Terrasanta ... cit.*, 36. Si vedano inoltre A. Castellano, *Gli affreschi di San Leone in Bitonto*, in *ad Maiora* I, 1965, 3-4; *Idem*, *La badia di San Leone in Bitonto*, in *Studi Bitontini* 8, 1972, 96-100; *Idem*, M. Muschitiello, *Storia di Bitonto narrata e illustrata: città e territorio fra medioevo ed età moderna (Angioini e Aragonesi. Dal XIII al XVI secolo)*, Bitonto 1998; E. Genco, *L'Arbor Vitae nella Badia di San Leone a Bitonto e la diffusione del tema iconografico*, in *Studi Bitontini* 49-50, 1990, 59-73; Genco, *Il Giudizio Universale della chiesa di San Leone a Bitonto ... cit.*, *passim*.

²⁹ Gn 28, 10-22. Sull'iconografia della scala di Giacobbe si rimanda agli studi di C.M. Kauffmann, s.v. *Jakob*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. II, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1990, 373-375; C. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age*, Paris 1997, 65.

³⁰ F. Cumont ha dimostrato l'origine egiziana di tale motivo, considerato come un mezzo a disposizione dei defunti per guadagnare il cielo e per le anime di ascendere all'aldilà. Gli egiziani credevano infatti che le anime dei fedeli di Osiris lo raggiungessero attraverso una lunga scala piantata in terra verso il cielo. Non a caso scale sono dipinte in molte tombe o sono poste al fianco dei corpi dei defunti, come parte del corredo funerario stesso. In tombe più modeste sono state trovate dagli archeologi amuleti a forma di scala. Anche in ambito romano, greco e tracio il tema della scala, quale comunicazione tra la terra e l'aldilà è ricorrente, Heck, *L'échelle céleste ... cit.*, 21.

verso il giudaismo³¹, questo simbolo si trasmise al cristianesimo che alimenta una consapevolezza culturale cristallizzata sull'immagine della visione di Giacobbe. Una tradizione che sin dai primi secoli della cristianità interpretò la scala di Giacobbe come allusione al perfezionamento spirituale, 'scala' che il fedele è chiamato a salire per avvicinarsi al cielo³². Ben presto la scala di Giacobbe fu intesa dai Padri della Chiesa, sulla base delle parole di Gesù riferite dall'evangelista Giovanni: «*et nemo ascendit in caelum nisi qui descendit de caelo Filius hominis qui est in caelo*». (Gv 3, 13-18), come prefigurazione della croce di Cristo³³, per mezzo della quale l'umanità è stata redenta. Gli eseti tuttavia intesero l'ascesi dell'anima umana in due modi: sia 'materialmente', attraverso una scala celeste che porti in Paradiso i giusti nel momento del giudizio finale, sia come una scala 'spirituale' di asceti dell'anima durante la vita terrena attraverso vari gradi di virtù³⁴.

In ambito monastico le due interpretazioni della 'scala' sono fuse tra loro già nelle parole di san Benedetto, padre del monachesimo occidentale, che nel capitolo VII della sua *Regola*, trattando dell'umiltà dei monaci e facendo esplicito riferimento alla scala di Giacobbe, individua dodici gradi che «come gradini di una scala, portano al paradiso»³⁵. In Oriente, il sogno di Giacobbe ispirò in Giovanni Climaco, abate di Santa Caterina sul Sinai, il trattato sulla *Scala del Paradiso*, una sorta di manuale di noviziato per i monaci orientali, dove le virtù cristiane sono poste a paragone con la scala sognata da Giacobbe che conduce al Paradiso³⁶. Il testo di Giovanni Climaco, parallelamente all'ampia fortuna critica, ebbe una larga diffusione anche nell'arte bizantina, tradotta nell'immagine di una scala su cui monaci ascendono sino al cielo, dove sono Cristo e il Paradiso (fig. 10): tale iconografia si sviluppa in manoscritti miniati e icone³⁷, divenendo un tema ricorrente nelle

³¹ L'interpretazione allegorica del sogno di Giacobbe è presente nelle numerose lampade con il motivo della scala, rinvenute nella sinagoga di Dura Europos: S.M. Leglay, *Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiées à Sâturne*, in *Latomus* 23, 1, 1964, 213-246, qui 230-231.

³² *Idem*, qui 233.

³³ Nell'elogio al legno della Croce san Paolino di Nola si rivolge a Dio dicendogli «sei diventato la scala su cui l'uomo sale al cielo». San Zenone di Verona commentava «la scala col suo nome proprio si chiama Croce, perché per suo mezzo il Signore Gesù Cristo, operando e compiendo tutti i misteri, ha ricondotto Adamo al Padre ed ha aperto a tutti i suoi seguaci la strada verso il cielo». Cromazio di Aquileia asserisce che «la scala fissata dalla terra al cielo è la Croce di Cristo, mediante la quale ci è dato l'accesso al cielo. Su questa scala sono fissati molti gradini di virtù attraverso i quali ci eleviamo al cielo»: così J. Popovic, *Il mistero della Croce*, in *Dogmatica Pravoslavne Crkve* VIII, 1979, 698-703.

³⁴ G. Penco, *Il tema dell'asceti monastica: la scala di Giacobbe*, in *Vita monastica* 14, 1960, 99-113.

³⁵ *Ibidem*: vi si ricorda che San Benedetto da Norcia vedeva nella scala di Giacobbe un'immagine della vita contemplativa e ascetica. Riteneva che chi discende sui gradini dell'umiltà raggiunge Dio ed è esaltato da Lui. Scrive infatti «fratelli miei, se vogliamo raggiungere la vetta più eccelsa dell'umiltà e arrivare rapidamente a quella glorificazione celeste, a cui si ascende attraverso l'umiliazione della vita presente, bisogna che con il nostro esercizio ascetico innalziamo la scala che apparve in sogno a Giacobbe e lungo la quale questi vide scendere e salire gli angeli. Non c'è dubbio che per noi quella discesa e quella salita possono essere interpretate solo nel senso che con la superbia si scende e con l'umiltà si sale».

³⁶ «Esse distaccano dalla terra, elevano verso il cielo e conducono alla vetta del Paradiso. Chi se n'appropria, abbandona la vita licenziosa, si dedica alla contemplazione, sale sui gradini della perfezione, e raggiunge la massima carità e s'incontra con Dio»: G. Climaco, *La scala del Paradiso*, Milano 2007, qui 254.

³⁷ Celebre è l'icona sinaitica della fine del XII secolo conservata presso la biblioteca del Monastero sinaitico: C. Rossi, *I tesori del monastero di Santa Caterina*, Vercelli 2006, 106-107.

chiese monastiche orientali³⁸. In Occidente, l'iconografia della scala del Paradiso si arricchisce anche della *Visione di san Romualdo* di Ravenna, fondatore nell'XI secolo dell'ordine dei Camaldolesi, di appartenenza benedettina. Il Santo, nei suoi sogni estatici, emulo di Giacobbe, vide una scala sulla quale monaci biancovestiti salivano per giungere sino al Paradiso. Un'immagine del XIV secolo del *Sogno di san Romualdo* è presente nella predella con le *Storie del Santo* nella pala di Nando di Cione, che raffigura la Trinità, san Romualdo e san Giovanni evangelista, oggi nella Galleria dell'Accademia a Firenze³⁹ (fig. 11). Il connubio tra scala celeste e abito monastico è ulteriormente confermato, nel secolo XII, dall'opera più importante di Guido II, procuratore della Gran Certosa e nono priore della *Chartreuse*, che scrisse, nel 1173, la *Lettera sulla vita contemplativa*, chiamata *Scala claustralium*, o ancora *Scala Paradisi*. Questo scritto, in forma di lettera indirizzata al confratello

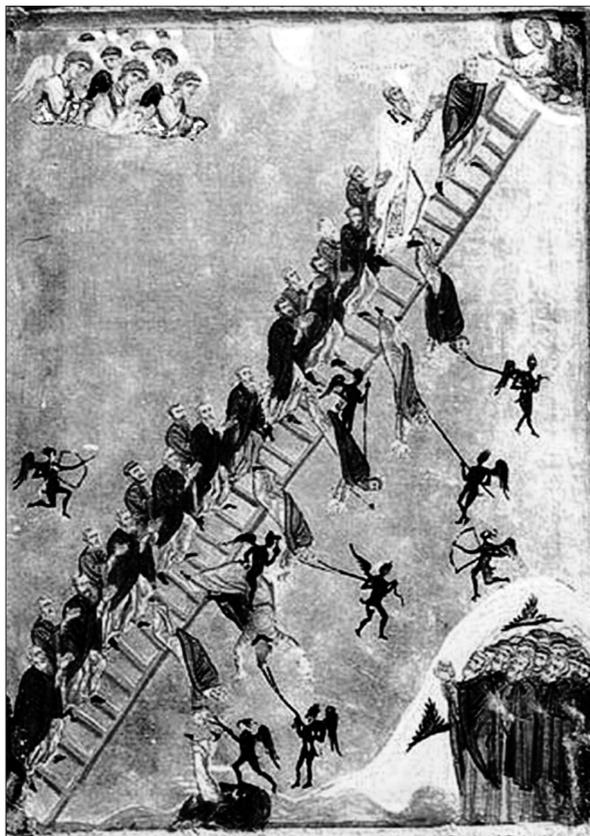


Fig. 10. - Monastero di Santa Caterina sul Sinai. Icona della *Scala del paradiso* di san Giovanni Climaco (tempera e oro su legno - fine XII secolo: da Rossi, *I tesori del monastero ... cit.*, 107).

Gervasio, è un testo sulla preghiera molto diffuso in Occidente per vari secoli: Guido vi afferma che l'attività spirituale del monaco, divisa in quattro gradi, «*lectio, meditatio, oratio, contemplatio*», è da intendersi come «la scala dei monaci, mediante la quale essi sono sollevati dalla terra al cielo, formata in realtà da pochi gradini, ma tuttavia d'immensa e incredibile altezza, di cui la parte inferiore è appoggiata a terra, mentre la superiore penetra le nubi e scruta i segreti dei cieli»⁴⁰. Si viene a delineare così una iconografia della 'scala del paradiso', supportata da un abbondante sostrato dottrinale attinto dal pensiero

³⁸ Penco, *Il tema dell'asceti monastica ... cit.*, 99-113.

³⁹ O. Sirén, *Giotto and some of his Followers*. I, Cambridge 1917, 253-254, 276; M. Boskovits, A. Tartuferi (a cura di), *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti: dal Duecento a Giovanni da Milano*. I, Firenze 2003, 253-254, 276.

⁴⁰ Per un approfondimento, C.M. Martini, J.-P. Martin, *Un itinerario di contemplazione. Antologia di autori certosini*, in *Spiritualità-Maestri*. II, Cinisello Balsamo 1986.



Fig. 11. - Firenze, Galleria dell'Accademia. Nando di Cione (?), *Pala della Trinità e santi*: particolare della predella con *Sogno di san Romualdo* (tempera su tavola - XIV secolo: da A. Tartuferi, *Nando di Cione*, in Boskovits, Tartuferi (a cura di), *Cataloghi della Galleria ... cit.*, qui 183).

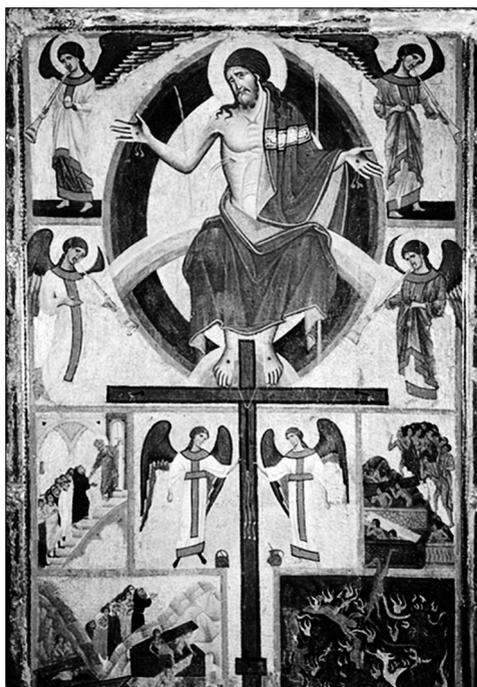


Fig. 12. - Grosseto, Museo Diocesano d'Arte Sacra. Guido da Siena, *Giudizio Universale* (tempera su tavola - ultimo ventennio XIII secolo: da Cerutti, *L'iconografia del Giudizio Universale ... cit.*, qui 194).

dei padri della Chiesa e dalla spiritualità benedettina. Tali fonti possono giustificare la scala celeste presente nel *Giudizio Universale* di San Leone, in sostituzione della classica immagine del Paradiso terrestre. Tale iconografia, anche se inconsueta nel contesto del *Giudizio Universale*, viene adottata anche in ambito francescano. Un'iconografia affine a quella di Bitonto è presente nella tavola del *Giudizio Universale* di Guido da Siena⁴¹, oggi a Grosseto (fig. 12). Anche in questo dipinto il Paradiso è suddiviso in due riquadri sovrapposti, alla sinistra della grande croce centrale. Nel riquadro inferiore, un gruppo di beati, molti dei quali monaci, sale la china di un colle roccioso, accompagnato da un frate francescano, e nel riquadro superiore, esattamente come a Bitonto, il gruppo di beati ascende alle porte del Paradiso, salendo per una scala monumentale, guidato da san

⁴¹ V. Cerutti, *L'iconografia del Giudizio Universale a Siena nel Medioevo*, in *Bullettino senese di storia patria* CX, 2004, 159-195; Pace (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, 167-168.

Francesco. La tavola del senese, datata alla fine del XIII secolo, è frutto di una committenza francescana⁴², ispiratrice dell'inconsueta variante, dove l'idea monastico-benedettina della 'scala celeste' viene a essere rielaborata e rafforzata dalla predicazione dell'Ordine mendicante.

Va sottolineato inoltre che in entrambe le redazioni del *Giudizio Universale* la scala gioca, anche otticamente, un ruolo importante nella visione escatologica. Eliminando l'immagine del Paradiso e sostituendola con la scala, su cui ascendono i beati, il frescante ha determinato otticamente una linea obliqua, da sinistra a destra, che conduce lo sguardo del fedele dalla resurrezione, nel registro inferiore, alla figura del Cristo, in alto. Al contrario, i dannati scacciati dall'angelo – posto in alto a sinistra, nel loro medesimo pannello – compiono un movimento discendente verso destra, allontanandosi visivamente dal Giudice divino. Tale simmetria speculare, presente sia a Bitonto che nella tavola di Grosseto, conferma la precisa volontà di porre i due movimenti in opposizione reciproca, di modo che «le linee di forza di tale composizione materializzino nello stesso tempo l'asse obliquo che oppone i due regni dell'aldilà. Pietro Cavallino ha dipinto in Santa Cecilia in Trastevere una delle più belle visioni di questa formula iconografica che contrappone la convergenza degli eletti alla divergenza dei dannati»⁴³.

Nel *Giudizio Universale* bitontino, tra le novità introdotte dall'anonimo frescante, è anche la sostituzione della tradizionale iconografia di san Pietro, che conduce le anime al Paradiso, con una monumentale Vergine Maria presso le sue porte. La Madre di Dio, vista come mediatrice tra cielo e terra⁴⁴, è sempre stata oggetto di particolare riflessione in ambito monastico: basti ricordare che tra i vari attributi, con cui la si identifica tra Oriente⁴⁵ e Occidente, è ben attestato l'appellativo di 'scala celeste' o 'porta del paradiso', ispirato dagli scritti dei Padri della Chiesa, come sant'Efrem che invocava la Madre di Dio appellandola «entrata della Gerusalemme celeste»⁴⁶. Sant'Ambrogio la invocava con queste parole: «Aprici, o Vergine, le porte del cielo, poiché ne hai le chiavi!»⁴⁷. San Pier Damiani, il biografo di san Romualdo, che tramanda l'episodio del sogno del Santo, la invoca quale «scala del cielo», poiché «per mezzo di Maria Dio è sceso dal cielo in terra, affinché grazie a lei gli uomini meritassero di salire dalla terra al cielo»⁴⁸.

In ambito francescano le meditazioni sul tema vengono radicalizzate negli scritti di san Bonaventura (XIII secolo), uno dei più importanti esponenti dell'Ordine, e l'accesso alle

⁴² Cerutti, *L'iconografia del Giudizio Universale ... cit.*, 178-179.

⁴³ Pace (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, qui 168.

⁴⁴ A. Amato, *Maria la Theotokos. Conoscenza ed esperienza*, Roma 2011.

⁴⁵ Nel più famoso canto liturgico bizantino, l'*Akathistos* (V secolo), inno che la Chiesa Ortodossa dedica alla *Theotokos*, modello di molte composizioni innografiche e litaniche, antiche e recenti, la Vergine viene invocata nella III stanza, attraverso le parole «Ave, o scala celeste che scese l'Eterno. Ave, o ponte che porti gli uomini al cielo [...]», mentre nella stanza XV è invocata così: «Ave, o tu che congiungi opposte grandezze, [...] Ave, per Te il paradiso fu aperto. Ave, o chiave del regno di Cristo [...]»: E.M. Toniolo (a cura di), *Akathistos. Antico inno alla Madre di Dio*, Roma 1996.

⁴⁶ E. Perniola, *Sant'Efrem Siro. Dottore della Chiesa e cantore di Maria*, Santeramo in Colle 1989, 54.

⁴⁷ M. Navoni (a cura di), *Vita di sant'Ambrogio. La prima biografia del patrono di Milano di Paolino di Milano*, Cinisello Balsamo 1996, 67.

⁴⁸ M. Della Santa, *Ricerche sull'idea monastica di san Pier Damiani*, Camaldoli 1961, 41.



Fig. 13. - Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaregina. Controfacciata: affresco di bottega cavalliniana, con particolare del *Giudizio Universale* (XIV secolo; da D'Alberto, *La Madonna del Principio in Santa Restituta ... cit.*, qui 63).



Fig. 14. - Siena, basilica di Santa Maria dei Servi. Affresco: particolare del *Paradiso* (fine del quarto decennio XIV secolo; da D'Alberto, *La Madonna del Principio in Santa Restituta ... cit.*, qui 64).

beatitudini future viene strettamente congiunto alla Vergine⁴⁹. Il Santo si scaglia innanzitutto contro la mancata venerazione a Maria così tuonando: «Chi non ti invoca in questa vita, Signora, non giungerà in paradiso»; e a proposito del salmo 99, giunge ad affermare che «quelli da cui Maria distoglie lo sguardo non solo non si salveranno, ma che per loro non vi sarà neppure speranza di salvezza», mentre «a tutti coloro che confidano nella protezione di Maria, si aprirà la porta del cielo per riceverli»⁵⁰. Alla luce di tali specula-

⁴⁹ Nelle cronache francescane si narra che fra' Leone vide un giorno una scala rossa sopra cui stava Gesù Cristo e una scala bianca sopra cui stava la sua santa Madre. Osservò che alcuni cominciavano a salire la scala rossa, ma, dopo pochi gradini, cadevano; ricominciavano a salire e cadevano di nuovo. Esortati ad andare per la scala bianca, li vide salire felicemente, mentre la beata Vergine porgeva loro la mano e così giungevano senza difficoltà in Paradiso: A.M. de Liguori, *Le Glorie di Maria*. Volume curato da T. Gava e R. Bagato, Conegliano 2013, 56.

⁵⁰ Il francescano tuonava inoltre «Peccatori, seguiamo le orme di Maria, buttiamoci ai suoi santi piedi e non la lasciamo finché non avremo meritato di essere benedetti da lei [...] poiché la sua benedizione ci assicurerà il paradiso»; non solo, per san Bonaventura «quelli che ottengono il favore di Maria saranno

zioni teologiche venne concepita l'immagine della Vergine che conduce le anime in Paradiso, iconografia già presente nella Napoli angioina, nell'affresco del *Giudizio Universale* in Santa Maria Donnaregina (fig. 13), realizzato da bottega cavalliniana nel primo Trecento⁵¹. La si ritrova a Siena in Santa Maria dei Servi (fig. 14), nei frammenti del *Giudizio Universale* della prima metà dello stesso secolo⁵².

In un ambiente monastico aduso al paragone fra le virtù terrene e i gradini di una scala celeste, forse alla luce del modello napoletano, si spiega la scelta del colto ideatore del programma iconografico in San Leone a Bitonto di porre al sommo della scalinata celeste la Vergine. Interessante è notare che la Madonna, nell'affresco bitontino, non introduce in Paradiso per primi né santi né martiri, ma due personaggi mitrati, forse abati, seguiti da giovani beati biancovestiti e tonsurati, probabilmente monaci anch'essi (fig. 15). Solo dopo l'ingresso di questo gruppo, l'angelo del pannello inferiore conduce alle porte del Paradiso gli altri beati, raffigurati come semplici laici dalle tuniche variopinte (fig. 16). Il corteo degli eletti non santi, presente sia nella chiesa di Santa Cecilia a Roma che nella cappella degli Scrovegni di Giotto⁵³, fa chiaramente riferimento al sogno di Giacobbe, mediato dalla visione di san Romualdo⁵⁴. È plausibile che la presenza di san Romualdo fra i fondatori degli Ordini religiosi alla base del-



Fig. 15. - Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare del *Paradiso* e del pannello superiore raffigurante la *Scala con la Vergine* (foto F. Calò - 2012).

riconosciuti dai cittadini del paradiso come loro compagni; chi porterà l'insegna di servo di Maria sarà scritto nel libro della vita»: S. Vanni Rovighi, *San Bonaventura, Vita e Pensiero*, Milano 1974, 24; F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Roma 2006.

⁵¹ E. Carelli, S. Casiello de Martino, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli 1975; C. D'Alberto, *La Madonna del Principio in Santa Restituta: il culto Eziologico della nuova cattedrale angioina*, in Eadem, G. Corso, A. Cuccaro (a cura di), *La basilica di Santa Restituta a Napoli ed il suo arredo medievale*, Pescara 2012, 163-165. Per un ulteriore approfondimento, si veda qui la nota 14.

⁵² Questa raffigurazione senese è ritenuta dal Freuler il primo esempio a lui noto della «venerazione di Maria come ausiliatrice delle anime purganti, diffusasi in seguito ai due concili di Lione (e che) si rafforzò notevolmente nel corso del XIV secolo [...] alimentando le prime raffigurazioni pittoriche della Vergine soccorritrice!»: G. Freuler, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico: l'affresco nell'abside della Chiesa di San Michele*, Firenze 1987, 87.

⁵³ Pace (a cura di), *Alfa e Omega ... cit.*, 168, 217-220.

⁵⁴ Genco, *Il Giudizio Universale ... cit.*, *passim*; J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, 1983, 353.



Fig. 16. Bitonto, chiesa di San Leone Magno. Coro, parete absidale: affresco del *Giudizio Universale*, con particolare del *Paradiso* e del pannello inferiore raffigurante la *Scala con Angelo* (foto F. Calò - 2012).

reti del coro della loro chiesa. Non è da sottovalutare la grande visibilità dell'affresco e l'effetto che tali immagini suscitavano sui fedeli che nei giorni della Fiera affollavano gli spazi intorno all'abbazia, nel continuo via vai di mercanti, merci, compratori, pellegrini.

A Bitonto, in una chiesa dell'Ordine benedettino dove sono presenti echi della spiritualità francescana⁵⁵ nella scelta iconografica e stilistica, le forme pittoriche sembrano giungere dalla capitale angioina piuttosto che dalle più lontane sponde riminesi⁵⁶. Il ri-

l'*Arbor Vitae* connetta ulteriormente le due raffigurazioni: come nella tavola del *Giudizio Universale* di Grosseto (fig. 12), anche a Bitonto venne modificata l'iconografia del Paradiso, per veicolare il messaggio incentrato, forse, sull'importanza della vita monacale nel conseguimento delle beatitudini future, mediate dall'intercessione mariana. Si viene a delineare così un unico grande programma pittorico, organico e complesso, fondato sull'esaltazione 'dell'edificante vita monastica', che i benedettini di San Leone vollero dispiegare sulle pa-

⁵⁵ Anche a Bitonto, in Santa Maria La Veterana, l'intero programma iconografico del transetto, ove è inserito il *Giudizio Universale*, era stato sviluppato nell'ottica della forte influenza della spiritualità dei francescani, che promossero la decorazione del presbiterio della chiesa. Come in San Leone, il messaggio veicolato sulle pareti della Veterana dai committenti francescani era teso a dimostrare come la Vergine fosse centrale nel disegno della Salvezza.

⁵⁶ Gli studiosi che si sono occupati del *Giudizio Universale* bitontino hanno indicato solo possibili contatti con la cultura figurativa riminese della prima metà del Trecento senza mai specificare alcun termine di paragone iconografico o stilistico. Da un'analisi più attenta, se stilisticamente la cultura gottesca trecentesca risulta piuttosto omogenea nelle sue aree di influenza, iconograficamente l'immagine del *Giudizio Universale* di ambito riminese risulta quanto di più lontano dall'esempio bitontino. L'iconografia cristallizzata in area riminese, come si evince da numerosi esempi (affreschi, icone, miniature), è contraddistinta dalla divisione della scena su soli due registri sovrapposti. In quello superiore compare il Cristo in *Deesis* tra angeli e apostoli, mentre in quello inferiore è rappresentata la resurrezione dei corpi, richiamati in vita da angeli tubicini. In asse con il Cristo vi è spesso l'immagine di un angelo che reca il velo della Veronica o il biblico fiume di fuoco. Tutti questi elementi iconografici (*Deesis*, angeli tubicini, resurrezione dei corpi, angelo con velo della Veronica, fiume di fuoco, ecc.) sono assenti nell'affresco di Bitonto, ma costanti in ambito riminese. Si veda, per esempio, l'icona con *Storie di Cristo* (1303-1305), opera di Giovanni da Rimini, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, o l'affresco del *Giudizio Universale*, opera probabilmente dello stesso Giovanni, in origine in Sant'Agostino a Rimini e oggi nel Museo Civico di quella città. Ovvero si può rinviare ancora alla miniatura con il *Giudizio Finale* nel *Commentario ai Vangeli* (Codice Urbinato Latino 11, c. 405r) realizzato da Pietro da Rimini e collaboratori, oggi alla Biblioteca Apostolica della Città del Vaticano, che si suppone derivi da modelli dipinti perduti; o ancora alle scene del *Giudizio Universale* nelle due tavole con *Storie di Cri-*

ferimento al polo napoletano trova conferma nella storia del monastero, considerata congiuntamente alle vicende della città e della sua fiera. Tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV, a Bitonto si insediarono francescani e domenicani⁵⁷: i loro complessi monastici vennero edificati in zone nevralgiche dell'abitato, sicché essi divennero punti di riferimento per l'intera comunità, mentre la differente scelta insediativa operata dai benedettini privilegia l'area extraurbana⁵⁸. I francescani mendicanti svolsero un ruolo fondamentale non solo per il consolidamento del potere religioso, ma anche come elemento di mediazione tra potere politico⁵⁹ e popolazione⁶⁰. Promotori della presenza di tali Ordini nel Regno furono gli stessi Angioini di Napoli e, tra essi, la più fervente sostenitrice dei francescani, tanto da considerarsi 'madre spirituale' dell'Ordine, fu la regina Sancia di Maiorca⁶¹, alla quale re Roberto donò, con un diploma regio del 18 agosto 1317, il feudo di Bitonto⁶². La Regina fu molto legata alla città⁶³ e, oltre a favorire gli insediamenti men-

sto, opera di Giovanni Baronzio, oggi alla Galleria dell'Accademia di Venezia. Per quanto riguarda la cultura riminese del Trecento, C. Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Rimini 1935; *Idem, Giovanni da Rimini e Giovanni Baronzio*, in *La Critica d'Arte* II, 1937, 196-197; P.G. Pasini, *La pittura Riminese del Trecento*, Milano 1990; D. Benati (a cura di), *Il Trecento Riminese. Maestri e Botteghe tra Romagna e Marche*, Milano 1995; D. Ferrara (a cura di), *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, 14 marzo-15 giugno 2008), Milano 2008.

⁵⁷ È noto che gli Angioini favorirono nel Regno la diffusione degli Ordini mendicanti piuttosto che i benedettini, sostenitori degli Svevi. I domenicani si stabilirono a Bitonto presumibilmente tra gli anni '50 e '60 del secolo XIII, a seguito del vescovo Gerio Pancrazio (1251-1258), domenicano anch'egli. L'Ordine dei minori conventuali fu invece chiamato a Bitonto dal vescovo Leucio Carasio (1282-1317), francescano, che, con il concorso di Sergio Bove, permise l'edificazione della chiesa di San Francesco della Scarpa e dell'annesso convento: D. Forte, *Itinerari Francescani in Terra di Bari*, Bari 1973, 23-28. Si veda anche G. Cappellutti, *L'Ordine Domenicano in Puglia*, Teramo 1955; A. Castellano, *Puglia sacra. La diocesi di Bitonto nella storia*, Bitonto 1963; P. Corsi, *Le origini francescane in Puglia*. Biblioteca Provinciale dei Cappuccini di Puglia, Bari 1988; N. Pice, F. Moretti (a cura di), *Segni del Francescanesimo a Bitonto e in Puglia*. Atti del Convegno di Studi (Bitonto, 3-5 giugno 2011), Bari 2012.

⁵⁸ L'abbazia di San Leone sorge a quasi un chilometro dalla porta Baresana, mentre la chiesa benedettina di San Valentino è sita a W della città, fuori dalla porta Robustina, lungo il tracciato della Traiana.

⁵⁹ Forte impulso alla diffusione dei francescani fu dato dalla regina Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II, e dai figli Ludovico e Roberto. Re Carlo II era più vicino ai domenicani: F. Abbate, *Storia dell'Arte in Italia Meridionale: il Sud Angioino ed Aragonese*, Milano 2002, 10.

⁶⁰ Francescani e domenicani erano portatori di energie fresche e nuove, nonché di ideali più consoni alla mentalità e spiritualità del tempo. Inoltre non va dimenticato che entrambi gli Ordini si basavano sul principio di povertà, che conferiva maggiore credibilità alle loro predicazioni.

⁶¹ La Regina e il reale Consorte si fecero promotori della costruzione di numerosi conventi, chiese e ospizi, nella capitale come nel Regno: la più importante fondazione fu certamente il monastero di Santa Chiara a Napoli, decorato con affreschi di Giotto, su cui C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina 1266-1343*, Roma 2005; M. Gaglione, *Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegni di governo e "attivismo" francescano*, in *Studi Storici* 4, 2008, 931-985.

⁶² In cambio di San Severo, Torre Maggiore, Sant'Andrea degli stagni e Rossano, siti in Capitanata. I diritti spettanti alla Regina per il possesso del nuovo feudo furono calcolati in 385 once d'oro. Il feudo bitontino passò successivamente in mano al ramo degli Angioini di Durazzo, sino al 1414, quando Giovanna II dona la città a Giacomo Caldora: Castellano, Muschitiello, *Storia di Bitonto ... cit.*

⁶³ Il legame con Bitonto rimase saldo anche dopo la morte della Regina, avvenuta nel 1345 nel monastero di Santa Croce, da lei fondato, in cui aveva vestito, alla morte del consorte, l'abito delle

dicanti, fu sempre ben disposta ad aiutare il monastero di San Leone con concessioni e privilegi. Nel XIV secolo infatti, il monastero ebbe grande vitalità: i documenti non solo attestano la sua intensa attività economica, legata *in primis* all'annuale fiera, ma anche il prestigio raggiunto dalla comunità monastica⁶⁴, la cui principale fonte di ricchezza consisteva nei proventi rivenienti dalla 'fiera di san Leone', una delle più antiche del Mezzogiorno⁶⁵, sicché, per tutto il XIV secolo, la documentazione sulla badia è relativa quasi esclusivamente alla fiera stessa. Questa, pur tra innumerevoli difficoltà, riuscì, soprattutto grazie ai continui interventi della regina Sancia, a prosperare e rendere salda l'economia del monastero. La Sovrana accolse più volte la supplica dei benedettini, intervenendo a favore del monastero in occasione di dispute sorte tra i monaci e le autorità civili nel corso degli anni, e con specifiche disposizioni fiscali che ne garantirono prosperità e ricchezza⁶⁶. Lo speciale legame che unì la regina Sancia al monastero bitontino non si dissolse alla sua morte: la badia di San Leone venne infatti ricordata nel testamento della sovrana con un lascito in denaro⁶⁷, mentre i monaci per secoli, nell'*obituario* del monastero, nel mese di giugno non mancarono di recitare preghiere «*pro anima Reginae Sancie*»⁶⁸.

Nel corso del Trecento quindi, continui e frequenti furono i contatti tra Bitonto e Napoli, come tra il monastero e la corte angioina. Lo stretto legame storico e politico della badia bitontina con la Napoli angioina non può che rafforzare l'idea di un canale privilegiato di diffusione, nel centro pugliese, del linguaggio pittorico di matrice giottesca, adombrando la via di penetrazione riminese⁶⁹ a favore di quella napoletana⁷⁰. Nel corso

clarisse. Sette anni dopo, Giovanna I fece dissepellire il cadavere della pia regina e lo fece deporre in una nuova arca marmorea in Santa Chiara. Alla cerimonia era presente, tra gli altri, Giacomo Vilella de Castro, vescovo di Bitonto: M. Camera, *Elucubrazioni storico-diplomatiche di Giovanna I, regina di Napoli e Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889, 160.

⁶⁴ Nel 1306-1307, i monaci di San Leone, Angelo e Pietro, sono chiamati a reggere rispettivamente i monasteri di San Benedetto di Bari e di San Lupo a Benevento: S. Milillo, *Fonti per la storia di Puglia, le carte del monastero di San Leone di Bitonto dal XII al XV sec.*, in M. Paone (a cura di), *Scritti di Storia Pugliese in onore di Feliciano Argentina*, Galatina 1996, 57.

⁶⁵ Milillo, *La fiera di San Leone ... cit.*

⁶⁶ Nel 1308, Carlo II d'Angiò aveva imposto che venissero riscossi tributi su tutte le merci, i panni e gli animali acquistati o venduti nella fiera di San Leone, ma nel 1319 Sancia ordina ai baiuli di Bitonto e dazieri del Regno di non chiedere più esazioni sui bovini, suini, ovini e sulle carni macellate, né su frumento, orzo e quant'altro servisse al monastero. Nel 1325, intervenne nuovamente ordinando che venissero scrupolosamente osservate tutte le disposizioni date in precedenza, per assicurare un regolare svolgimento della fiera. Nel 1327, restituì ai monaci il diritto sul campo e sulle case in cui si svolgeva l'annuale fiera, usurpate dal Capitano di Ruvo e Bitonto, mentre nel 1334 concesse l'esclusione da ogni tassazione per tutte le attività economiche che si svolgevano durante la fiera, prolungabili per altri otto giorni se i giorni della fiera (5-12 aprile) fossero andati a coincidere con la quaresima. Nel 1346, un nuovo ordine regio impose a dazieri, gabellieri e ufficiali di Terra di Bari di non pretendere pagamenti illeciti da mercanti, tavernieri, beccai e quanti si recassero per qualsiasi motivo alla fiera: Milillo, *Fonti per la storia di Puglia ... cit.*, 64-71.

⁶⁷ Castellano, Muschitiello, *Storia di Bitonto ... cit.*, 129.

⁶⁸ Doc. 6: «*Tabella Benefact mortuar...*» Giugno: «*pro anima Reginae Sancie*»: V. Acquafredda, *Bitonto attraverso i secoli*. I, Bitonto 1956, 233.

⁶⁹ Qui nota 57.

⁷⁰ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969; P.L. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

del XIV secolo, anche i complessi mendicanti bitontini, Santa Maria Maddalena (oggi San Francesco) e San Domenico, vennero decorati con affreschi, di cui nella prima chiesa si conservano ancora alcuni brani⁷¹. I potenti ordini mendicanti rinnovarono la cultura artistica locale, inserendo la città nella più aggiornata corrente di gusto post-giottesco, che tocca Napoli e Roma. Nel generale rinnovamento, anche spirituale, che investì Bitonto nel Trecento, dove si aprivano cantieri e si commissionavano affreschi per le nuove chiese, con una circolazione di maestranze – forse simultaneamente impegnate in numerosi contesti della città –, strettamente connesse tra loro e legate all’ambito francescano, non c’è da stupirsi se anche i benedettini dell’abbazia di San Leone avessero deciso di rielaborare la veste ornamentale della loro chiesa.

In linea con la spiritualità dominante, forti di una solida base economica e dei continui contatti con la corte angioina, i monaci commissionarono una complessa decorazione che esprimeva l’ideale ‘dell’edificante vita monastica’, veicolato dalle scene paradisiache del *Giudizio Universale* e dell’esaltazione degli Ordini monastici attraverso la raffigurazione dei fondatori e riformatori alla base dell’*Arbor Vitae*, forse volendo così trasporre in immagini le parole stesse del santo titolare dell’abbazia bitontina, san Leone Magno, il quale sosteneva che il Verbo del Padre, assumendo la natura umana, era divenuto «la nostra scala, di modo che possiamo salire a lui per mezzo di lui stesso» e che «[...] la potenza del Redentore trasformò gli attrezzi patibolari in una scala per salire alla gloria»⁷².

Alla luce della stabilità economica raggiunta dai benedettini di San Leone alla metà del Trecento, degli stretti legami tra la badia e la cultura della corte angioina e del patrocínio dei sovrani napoletani sull’abbazia, l’esecuzione degli affreschi in San Leone va posta alla metà del Trecento, tra gli anni ‘40-‘50. In questo periodo di stabilità politica ed economica del Regno e della città, si vennero a creare i presupposti per l’esecuzione della vasta campagna ad affresco della chiesa. Nella seconda metà del secolo, il flagello della peste nera prima (1348-1353), e le guerre per la successione al trono di Napoli⁷³ poi, non avrebbero reso verosimilmente più possibile per il monastero avventurarsi in una tale dispendiosa opera.

⁷¹ La cappella dei Ss. Pietro e Paolo conserva brani di affreschi del Trecento rinvenuti durante i restauri del 1974-1978: R. Mola, *Bitonto. Chiesa di San Francesco d’Assisi*, in *Restauri in Puglia 1971-1983*, Fasano 1983, 142-144; M.S. Calò Mariani, *Monopoli e le correnti dell’arte tra Medioevo e Rinascimento*, in D. Cofano (a cura di), *Monopoli nell’età del Rinascimento*. II. Atti del Convegno (Monopoli 1985), Monopoli 1988, 627-673; L. Tangorra, *San Francesco e la vexata questio delle stimmate in un poco noto affresco bitontino*, in *Studi Bitontini* 91-92, 2012, 73-96.

⁷² Leone Magno (san), *I sermoni quaresimali e sulle collette*. Volume curato da E. Montanari, M. Pratesi, S. Puccini, Bologna 1999, 245-246. Si veda anche L. Casula, *La cristologia di san Leone Magno. Il fondamento dottrinale e soteriologico*, Glossa 2000.

⁷³ Queste ebbero inizio nel 1348, con la morte di Carlo di Durazzo, signore di Bitonto dopo la regina Sancia, e si trascinarono in maniera discontinua per il resto del secolo, coinvolgendo attivamente la stessa Bitonto: Milillo, *Il monastero di San Leone a Bitonto ... cit.*, 80; Castellano, Muschitiello, *Storia di Bitonto ... cit.*, 40-46.

Sommario

Nella prima metà del XIV secolo, i benedettini della badia di San Leone Magno a Bitonto decidono di affrescare il coro della chiesa con un complesso programma iconografico, dispiegato su tre pareti, che prevedeva un monumentale *Giudizio Universale* sul muro di fondo. Raro esempio di ‘*Giudizio Universale*’ legato alla tradizione occidentale nella regione, lontanissimo dagli altri casi bizantineggianti pugliesi, l’affresco è frutto di programmatiche scelte iconografiche e precise elaborazioni dottrinali e ascetiche dei monaci bitontini, legate ai più aggiornati dibattiti culturali dell’epoca.

Abstract

In the first half of the 14th century, Benedictines of the San Leone Magno's abbey in Bitonto decided to fresco the choir of their church. The iconographic project chosen was deployed on three walls and included a magnificent 'Last Judgement', the only one linked to the western tradition in the region. The style is so far from the multiple examples of Byzantine 'Judgments' in Apulia. The work is the result of iconographic choices and the desire of the monks of Bitonto, both linked to the cultural debate of the epoch.

Sommario

SAGGI

Rosanna Bianco, *Culto e iconografia di sant'Eligio in Puglia tra Medioevo ed età moderna*

DOCUMENTI E DISCUSSIONI

Vito Ricci, *Cammarata: un casale medievale nell'area di Lama Balice tra Bari e Bitonto*

Maria Franchini, *Contributo alla storia del casale di Balsignano*

Francesco Calò, *Alcune riflessioni sul Giudizio Universale nella chiesa abbaziale di San Leone a Bitonto*

Laura Turi, *Sotto un cielo di santi. Il controsoffitto del Carmine di Bitonto*

Francesco Di Palo, *Per Francesco Verzella (1776-1835) a Bitonto: la statua di Sant'Anna e Maria bambina in San Francesco alla Scarpa*

Liliana Tangorra, *L'analisi artistica della locandina bitontina Grandi eccezionali rappresentazioni date dal Prof. S. Benchi*

RECENSIONI

Angela Ciancio, Vito L'Abbate, *Norba-Convertano. Archeologia e storia della città e del territorio* (P. Palmentola)

Custode Silvio Fioriello (a cura di), *Ceramica romana nella Puglia adriatica* (G. Schiavariello)

Anna Mangiardi, *Insedimenti rurali e strutture agrarie nella Puglia centrale in età romana* (M.L. Dambrosio)

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Francesca Lazzarato, *Eroi greci. Eracle, Giasone, Teseo* (G. Baldassarre)

Giacomo Saracino, *Lessico dialettale bitontino*. Edizione riveduta e ampliata da Nicola Pice (C. Cannito)

Cleto Bucci (a cura di), *Studi Rubastini - i luoghi, la storia, l'arte, l'architettura di Ruvo di Puglia* (S. Bernocco)

Pierfrancesco Rescio, *Via Traiana. Una strada lunga duemila anni. Guida al percorso e agli itinerari* (B. Deflorio)

Il libro dei miracoli di Cosma e Damiano. Tradotto e introdotto da Nicola Pice (C. Minenna)

Vito Signorile, *La stòrie de Sande Necòle. Racconto a fumetti in dialetto barese fra storia e leggenda* (C. Cannito)

Francesca Sivo, *Nani e giganti nel Mezzogiorno normanno* (M.I. Campanale)

Giulia Perrino, *Affari pubblici e devozione privata. Santa Maria del Casale a Brindisi* (F. Dentamaro)

Marcello Mignozzi, *Disiecta Membra. Madonne di pietra nella Puglia angioina* (L. Tangorra)

Pietro Sisto, *Putignano è una festa* (C. Cannito)

Nicola Parisi, *Gargano / Dalmazia. Un progetto di prossimità* (D. De Mattia)

Mimma Pasculli Ferrara, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca* (M. Saccente)

Carmela Minenna, Rosarii Sodales. *Scenari di dolore nella processione dei Misteri a Bitonto*.

Carmela Minenna, Rosarii Sodales. *L'Arciconfraternita del SS. Rosario a Bitonto* (D. Ferrovecchio)

Domenico Schiraldi, *Il Corteo dei Nobili. Genealogie di dodici casati illustri bitontini* (S. Milillo)

Chiara Cannito, Lucia Schiavone, Antonio Siculo, M. Anna Visotti, *Le edicole votive a Bitonto* (L. Naglieri)

Pierfranco Moliterni, *Una storia della musica in Puglia. Tre secoli fra antico e moderno* (C. Loise)

Stefano Milillo, *Confraternite e associazioni laicali a Bitonto* (C. Minenna)

Raffaella Pice, Renato Brucoli (a cura di), *Per grazia ricevuta. Gli ex voto del Santuario Santi Medici Cosma e Damiano di Bitonto* (C. Cannito)

Carmela Minenna, *Paideia per sempre. Echi della tradizione classica nel progetto educativo e nel centone virgiliano di Michele Lapenna, maestro postunitario a Bitonto* (M. Pagano)

Lorenza Dadduzio, Flavia Giordano, Eat Different. *Ricette creative per chi mangia diversamente* (E. D'Acciò)

NOTIZIE ED EVENTI

CeRSA-Bitonto. Calendario degli Eventi - In ricordo di Michele Castellaneta - Il restauro della base processionale della Confraternita di San Michele Arcangelo - Presentazione del volume Lessico dialettale bitontino - Refrigerium. Convegno di Studi presso la chiesa del Purgatorio - Convegno San Francesco di Paola a Bitonto: storia, arte e spiritualità - Mostra Potere e liturgia a Conversano - 3° Centenario della processione dei Misteri (1714-2014) - Mostra Nicolaus, Santo delle genti - Eroi in penombra. Gen. Giuseppe Avezzana - On. Giandomenico Romano. Appunti per una ricerca storica (I) - La 'Bibbia dei frati': le storie dal Genesi negli affreschi ritrovati del chiostro dell'ex convento dei Minori Osservanti a Terlizzi - Mostra Pittori e paesaggi di Puglia. Omaggio al Maestro Francesco Spezzano nel trentennale della sua morte (1984-2014)