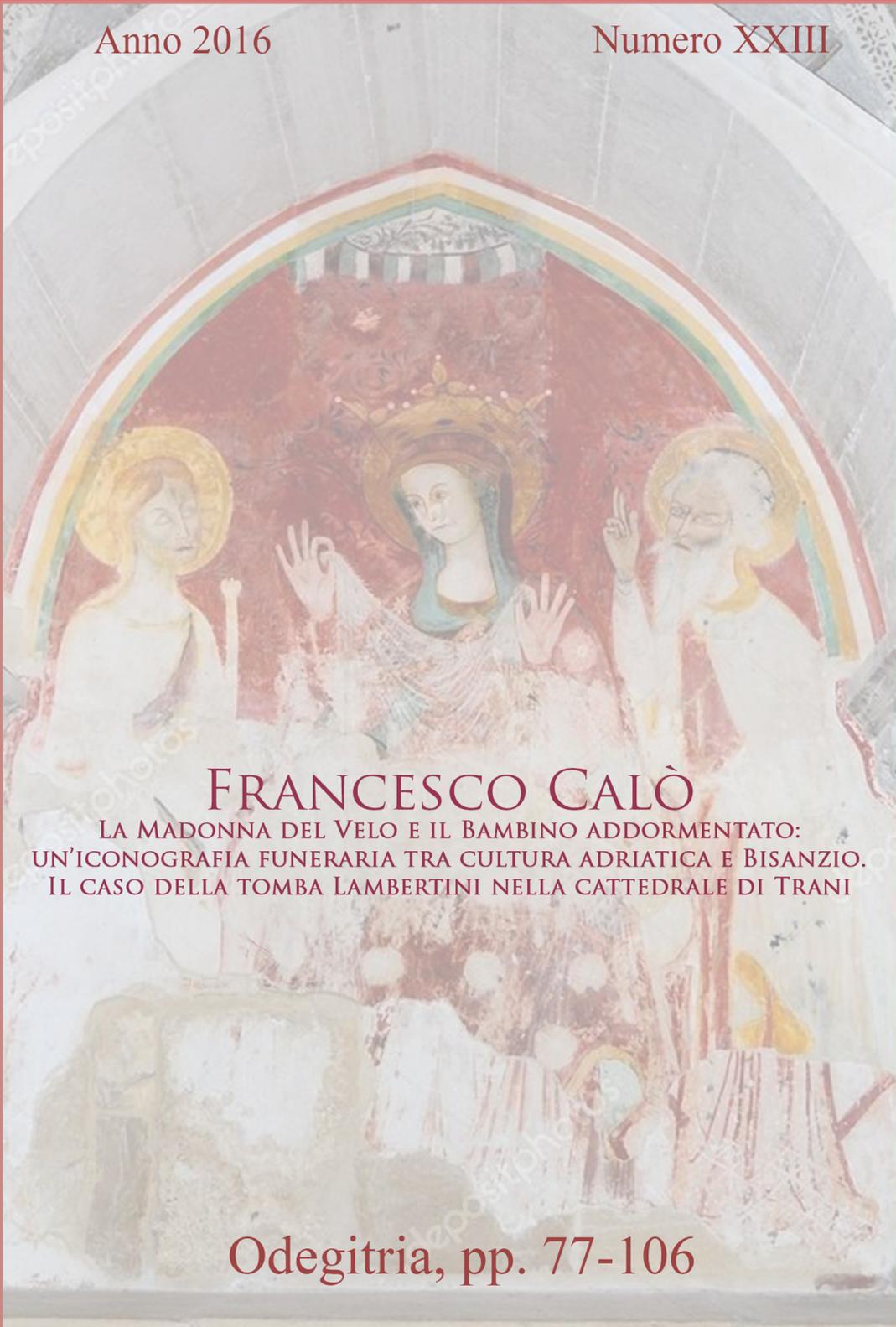


Anno 2016

Numero XXIII



FRANCESCO CALÒ

LA MADONNA DEL VELO E IL BAMBINO ADDORMENTATO:
UN'ICONOGRAFIA FUNERARIA TRA CULTURA ADRIATICA E BISANZIO.
IL CASO DELLA TOMBA LAMBERTINI NELLA CATTEDRALE DI TRANI

Odegitria, pp. 77-106

Francesco Calò

**La Madonna del Velo e il Bambino addormentato:
un'iconografia funeraria tra cultura adriatica e Bisanzio.**

Il caso della tomba Lambertini nella cattedrale di Trani

All'interno della cattedrale di Trani, nel succorpo longitudinale di Santa Maria della Scala, a sud-est della parete che separa questo ambiente dalla cripta di San Nicola Pellegrino, insiste da secoli una solitaria tomba, unica testimonianza funeraria presente in tutto il luogo sacro¹. Prima delle manomissioni settecentesche e degli interventi di restauro di inizio secolo scorso² la chiesa si presentava, secondo le fonti, ricca di cappelle gentilizie, altari di nobile patronato e soprattutto tombe che ne punteggiavano il pavimento e i muri d'ambito; un caso emblematico può essere costituito dalla perduta cappella reale degli Angioini di Napoli, fatta rea-

* FRANCESCO CALÒ, *dottore di ricerca in Storia dell'arte medievale*.

¹ M. D'ELIA, *A proposito della Cattedrale di Trani*, in *Scritti di storia e di arte pugliesi in onore dell'Arcivescovo Mons. Giuseppe Carata*, a cura di B. Ronchi, Fasano 1976, pp. 1-8; B. RONCHI, *La cattedrale di Trani*, Fasano 1985; R. PIRACCI, *La Cattedrale di Trani*, Trani 1989; P. BELLI D'ELIA, *La cattedrale di Trani*, in EAD., *Puglia Romanica*, Milano 2003, pp. 170-185; S. MOLA, R. CASSANO, M. PASCULLI FERRARA, *La cattedrale di Trani*, in *Cattedrali di Puglia*, a cura di C.D. FONSECA, Bari 2005, pp. 106-115, con bibliografia precedente.

² M. BENEDETTELLI, *La cattedrale di Trani: i restauri*, in *Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 13 luglio-31 ottobre) a cura di C. GELAO, G. JACOBITTI, Bari 1999, pp. 603-604; R. GIGANTE, *La Cattedrale di Trani attraverso i restauri*, Bari 2003.

lizzare da Carlo I nel duomo tranese per accogliere la tomba del principe Filippo, morto nel 1277³. Dei molti sepolcri storici presenti, oltre ad alcuni pezzi riutilizzati come balaustre presso la scala che immette nell'ipogeo di San Leucio e altri erratici o conservati nel vicino Museo Diocesano⁴, resta a oggi solo il sepolcro Lambertini, quello qui preso in esame.

Il monumento, noto per l'appunto come tomba Lambertini o Passasepe-Lambertini, consta di una cassa rettangolare in pietra, posata su un alto gradino, sormontata da uno svettante ciborio archiacuto coperto da un timpano a doppio spiovente (fig. 1); la struttura, in parte forse dovuta a restauri più tardi, è sorretta da colonnine in marmo, tortili quelle poste anteriormente e semplici quelle più arretrate, impreziosite da capitelli a *crochets*. La cassa è decorata sia sull'unico lato corto visibile che sul fronte. Se una croce dai vertici gigliati posta su un'asta decora il fianco della tomba, la facciata principale del monumento reca ben in vista gli stemmi araldici della famiglia di appartenenza (fig. 2a-c). All'interno di una cornice costituita da un fregio vegetale, generato da un piccolo drago posto nell'angolo inferiore sinistro e da un altrettanto piccolo *kantaros* speculare a quest'ultimo, che contorcendosi in sinuose onde include in ogni meandro una foglia tripetala, è inquadrato un clipeo centrale con l'immagine dell'*Agnus Dei*, con il capo rivolto in direzione della piccola croce che reca con sé. Ai due lati di tale figura sono presenti due piccoli scudi, posti in asse su due rosoncini floreali, a loro volta accostati a due stemmi di maggiore dimensione. Tutte e quattro le insegne sono 'sospese' sulla cassa a imitazione di oggetti reali: finte corregge e altrettanti chiodi simulano il loro ancoraggio al fronte della tomba. Solo gli stemmi più grandi riportano ancora a rilievo i vessilli araldici di appartenenza, i due più piccoli invece hanno la superficie abrasa. Lo scudo di sinistra, come quello di destra, è bipartito in due campi, nel primo vi è in entrambi i casi un felino rampante sulla sinistra (che dai piccoli fori realizzati sul manto si direbbe un ghepardo); l'animale condivide lo spazio sullo scudo di sinistra con un emblema diviso da una

³ M. MIGNOZZI, *L'altare eburneo della cattedrale di Trani: dalla tradizione alla realtà storica*, in "Arte medievale", Ser. 4, 2 (2012), pp. 271-296, con ampia bibliografia a riguardo e ID., *Disiecta Membra. Madonne di pietra nella Puglia angioina*, Bari 2013, pp. 88-145.

⁴ M. PASCULLI FERRARA, *Tracce di un Barocco perduto: il sepolcro di Gabriele Morola e i Belliazi nella cattedrale di Trani*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro, tutela e archivistica*, a cura di C. GELAO, Matera 1996, pp. 419-427. Si segnalano inoltre tutti i pezzi sparsi conservati nel vano sotto la scalinata centrale ovest, accesso alla cripta, molti dei quali ancora in attesa di puntuali studi.

fascia orizzontale in due sezioni sovrapposte, a bande oblique in basso e con una rosa centrale in alto; sullo scudo a destra è abbinato con un animale dal vistoso corno posto sul capo, passante a sinistra dietro un cespuglio. Quest'ultima immagine riporta le insegne araldiche che hanno dato il nome al monumento funerario con l'arme dei Lambertini (felino\ghepardo rampante) e dei Passasepe (unicorno o capra passante dietro una siepe), mentre lo scudo posto a sinistra inquadra, oltre l'emblema dei Lambertini, quello degli Orsini (bande oblique con rosa in alto)⁵ (fig. 2a-b).

Al di sopra della cassa e incorniciato dal monumentale baldacchino vi è un affresco molto rovinato, a causa di evidenti cadute di colore, che ha subito la perdita di parte della sezione inferiore⁶. Su uno sfondo purpureo, movimentato da stilizzati racemi neri a imitazione di un tessuto broccato, si staglia una Vergine regina, verosimilmente assisa su un trono privo di spalliera, resa nell'atto di reggere con le dita un velo bianco semitrasparente, mentre sulle sue gambe è disteso il Bambino addormentato, purtroppo oggi non più visibile (fig. 4). Ai suoi due lati si propongono a sinistra san Giacomo, dal volto giovanile e con la barba corta, riconoscibile sia dal bordone del pellegrino che reca con sé sia dalla didascalìa (visi-

⁵ P. DI BIASE, *Trani, in Cronotassi, iconografia e araldica dell'episcopato pugliese*, a cura di C. DELL'AQUILA, Bari 1986, pp. 294-300, in part. p. 295. Per gli emblemi araldici si veda: F. SPACCUCCI, M. AURORA, *Dizionario storico araldico di Trani*, vol. I, Bisceglie 2009, pp. 174-178, 192-194, 298-299; *Stemmi di famiglie nobili della città di Trani e degli Arcivescovi che hanno governato la chiesa di Trani*, a cura di G. BUONO, Trani 2010, pp. 77, 92, 129.

⁶ La caduta dell'intonaco ha messo in luce alcune porzioni di affresco. Quello che si riesce a scorgere è parte di abbondanti pieghe di alcune vesti, di cui, quella sotto l'immagine di sant'Antonio sembra piuttosto ricca e decorata da un reticolo bianco che include perle e gemme verdi. La colorazione generale del frammento, sui toni rosso pallido, piatta e priva di sfumature, le pieghe delle vesti rappresentate solo da strisce di colore più scuro, che nel caso della veste in corrispondenza della Vergine, sembrano quasi coincidere con quelle dell'affresco sovrastante, mi inducono a pensare che tale immagine potesse essere, forse, la sinopia dell'affresco poi realizzato. Tuttavia l'unico dubbio permane sulla decorazione, evidentemente ricca e femminile, per il personaggio posto sotto l'immagine di sant'Antonio. Forse ciò si deve a un cambio del soggetto scelto in corso di realizzazione dell'affresco e, dunque, la 'santa' (Margherita?) prevista venne sostituita con un sant'Antonio. Un'altra ipotesi plausibile vorrebbe l'affresco sottostante essere precedente alla tomba stessa e decorare i muri della cripta di Santa Maria della Scala prima della realizzazione della tomba, dopotutto l'ambiente conserva ancora tracce della decorazione originale e da un'analisi visiva della struttura funeraria sembra che essa debba essere stata adattata 'a forza' al grande arcone in cui venne inserita, causando la rottura di una mensola di uno dei pilastri, per far spazio ai capitelli e al baldacchino e creando anche appositi solchi sull'arcone stesso della parete per inserire più comodamente gli spioventi della copertura.

bile sino a qualche anno fa ma anch'essa oggi non più leggibile), e a destra un uomo anziano con barba lunga e naso appuntito intento a benedire con la mano destra mentre con la sinistra stringe un nodoso bastone a 'tau': sant'Antonio abate. Tutti i personaggi sono aureolati, ma solo san Giacomo sembra conservare tracce dell'originale decorazione a pastiglia. Il drappo rossastro che funge da sfondo, infine, si conclude, nella parte alta dell'affresco, con alcune frange, che alternano i colori verde, bianco e rosso cupo, lasciando intravedere uno spicchio di cielo e alcuni rami d'albero, forse un giardino paradisiaco. L'intero affresco è contornato da una cornice a bande verde, ocre, bianco e rosso.

Anche la volta a crociera della campata in cui è inserito il monumento sepolcrale è decorata, su tre dei suoi quattro spicchi (a causa della presenza del baldacchino della tomba che ne occlude una vela) con l'immagine di un *Agnus Dei*, nel centro, circondato da tre evangelisti (Giovanni, Marco e Matteo). I tre santi, seduti su un rigoglioso prato che contrasta con lo sfondo rosso crepuscolare, sono intenti a scrivere i loro vangeli, su lunghi cartigli, assistiti dai simboli del tetramorfo a ognuno di loro collegati (aquila, leone alato e angelo) (Fig. 1).

L'intera campata, dunque, si configura come una piccola cappella funeraria⁷, realizzata nel cuore stesso del duomo, a ridosso del muro della cripta in cui erano custodite le reliquie del santo patrono, san Nicola Pellegrino.

La tomba e l'affresco non sono mai stati oggetto di studi: entrambi sono stati fuggacemente citati, in quanto presenti tra le altre cose nella cripta longitudinale, ma se l'affresco è stato spesso ricondotto alla produzione pittorica che fa riferimento a Giovanni di Francia⁸, e datato orientativamente al XV secolo, la tomba

⁷ M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005, pp. 79-120.

⁸ Per la produzione di questo pittore, variamente noto come Giovanni Charlier, Giovanni di Francia o Zanino di Pietro cfr.: G. FIOCCO, *Il pittore della Ca' d'Oro*, in "Rivista mensile della città di Venezia", VI (1927), pp. 475-481; L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, p. XVI; F. ZERI, *Aggiunte a Zanino di Pietro*, in "Paragone", XIII (1962), pp. 59-60; M.S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 145, 158-159, 211; L. SCALABRONI, *Zanino di Pietro*, in *Aspetti dell'Arte del Quattrocento a Rieti*, a cura di A. COSTAMAGNA, L. SCALABRONI, Roma 1981, pp. 39-44; T. FRANCO, *Zanino di Pietro o Giovanni di Francia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di M. LACLOTTE, E. CASTELNUOVO, vol. VI, Milano 1994, pp. 329-330; S. ZANON, *Documenti d'archivio su Zanino di Pietro*, in "Arte Veneta", XLVIII (1996), pp. 108-117; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 158-159; A. DE MARCHI, T. FRANCO, *Il Gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. CURZI, Cinisello Balsamo 2000, pp. 53-85, in part. pp. 69-73; A. CUCCINIELLO, *La pittura del '400 in Basilicata e Giovanni di Pietro Charlier*

in cui è collocato viene variamente datata, o per traino al medesimo secolo o, più diffusamente, secondo una lettura comparativa della sua decorazione scultorea, al secolo precedente⁹. Prima di analizzare l'affresco tardogotico e la sua complessa iconografia mi soffermerò brevemente sull'analisi del monumento funerario, al fine di suffragare la proposta di datazione del dipinto soprastante.

1. *Ostentazione araldica e nobilitazione dall'antico: la tomba Lambertini-Passasepe*

La tomba Lambertini, come è comunemente nota, presenta stilemi e scelte di gusto che possono trarre in inganno a prima vista, ma per una corretta datazione del manufatto non si può prescindere da un particolare sin ora sottovalutato: gli stemmi araldici sul fronte principale della cassa. I Lambertini, il cui stemma è riportato bipartito per ben due volte sul fronte, quasi sicuramente indicando il loro coinvolgimento come committenti del monumento, sono attestati a Trani solo nel XV secolo; nello specifico la prima menzione che abbiamo di un componente della famiglia, di origini bolognesi, è del giudice Nicola Antonio nel 1422¹⁰. Lo stesso discorso vale per la famiglia Passasepe, originaria di Verona, che solo nel medesimo secolo giunge a Trani¹¹. Curiosa a questo punto è la presenza dello stemma con la rosa e le bande oblique che, come anticipato, identifica il casato degli Orsini¹². Tale emblema, a differenza dei primi due, non individua una famiglia 'tranese', ma le armi degli arcivescovi di origine romana che quasi ininter-

di Francia, in *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. ABBATE, Matera 2002, pp. 35-43, in part. pp. 37-38; C. GUARNIERI, *Zanino di Pietro*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*. Catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. LAUREATI, L. MOCHI, Milano 2006, pp. 162-165; M. MINARDI, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in "Arte Veneta", 63 (2006), pp. 7-25, in part. pp. 7-10.

⁹R. PIRACCI, *Guida del Duomo di Trani*, Trani 1957, pp. 50-51; B. RONCHI, *Trani*, Fasano 1967, p. 34; ID., *La cattedrale* cit. p. 109, in cui sposta la datazione al secolo successivo senza apparente giustificazione.

¹⁰ SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico araldico* cit., p. 174; *Stemmi di famiglie nobili della città di Trani* cit. p. 77.

¹¹ SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico araldico* cit., pp. 192-194; *Stemmi di famiglie nobili della città di Trani* cit., p. 92.

¹² SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico araldico* cit., pp. 298-299; *Stemmi di famiglie nobili della città di Trani* cit., p. 129.

rottamente, tra il 1439 e il 1481, ressero la cattedra cittadina¹³. Tra essi, tuttavia, è all'arcivescovo Latino Orsini o *de Ursinis*, nominato prelado della città nel 1439 da papa Eugenio IV (1431-1447), che sembra appartenere lo stemma presente sulla tomba¹⁴. Latino tenne le redini dell'importante diocesi sino al 1451, quando venne trasferito alla sede di Urbino, e fu piuttosto generoso verso la sua cattedrale a cui nel 1442 donò un imponente coro ligneo decorato con i suoi emblemi, oggi perduto, nei cui pressi nel 1449 il capitolo cittadino fece apporre una lastra in memoria della sua elezione cardinalizia, che tanto lustro dava alla sede tranese. L'influenza del prelado lo portò, anni dopo, a incoronare a Barletta re Ferrante in qualità di Vicario papale, per poi assumere la carica di Arciprete della basilica Lateranense¹⁵.

La realizzazione della cappella funeraria dei Lambertini nel duomo tranese nel corso del XV secolo si inserisce in un periodo in cui, contestualmente, vennero realizzate in cattedrale la maggior parte delle cappelle nobiliari, mettendo a sistema una vera e propria gara tra le famiglie più in vista della città¹⁶. La tomba Lambertini, dunque, con la sua collocazione privilegiata a ridosso della cripta in cui erano collocate le ossa del santo patrono, si inserisce perfettamente in questa stagione di ammmodernamenti del duomo pugliese, a cui il committente volle aggiungere un ulteriore

¹³ Per gli arcivescovi della diocesi tranese cfr.: DI BIASE, *Trani*, in *Cronotassi, iconografia* cit., p. 295; F. SPACCUCCI, G. CURCI, *Storia dell'arcidiocesi di Trani*, Napoli 1991, pp. 127-152; P. DI BIASE, *Vescovi, clero e popolo. Lineamenti di storia dell'Arcidiocesi di Trani-Barletta-Bisceglie*, Barletta 2013, pp. 213-236. Per i prelati tranesi del casato Orsini cfr. SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico araldico* cit., pp. 298-299; ID., *Dizionario storico araldico di Trani*, vol. II, Bisceglie 2011, pp. 331-332, 339-343; *Stemmi di famiglie nobili della città di Trani* cit., p. 129.

¹⁴ Il successore e fratello di Latino, Giovanni Orsini (1451-1478), fu prelado di Trani e abate di Farfa, dove fu sepolto ed è ancora visibile il suo stemma litico; quest'ultimo era il medesimo utilizzato da suo fratello, ma con l'aggiunta di una banda verticale, passante dietro la rosa, che bipartiva ulteriormente lo scudo in due parti, elemento assente a Trani. A seguire, tra 1478 e 1481, resse la cattedra cittadina il nipote dei primi due, Cosimo o Cosma Migliorato degli Orsini. Il prelado scelse di partire nel proprio stemma anche le insegne materne degli Orsini, oltre che quelle paterne dei Migliorati; il suo emblema includeva anche una stella a otto punte con le lettere 'C' e 'A'. Cfr. SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico* cit., vol. II, pp. 331-332, 339-343.

¹⁵ Latino Orsini ottenne il titolo di cardinale presbitero dei Santi Giovanni e Paolo il 4 dicembre 1448, per volere di papa Nicolò V (1447-1455), cfr. SPACCUCCI, AURORA, *Dizionario storico* cit., vol. I, p. 298.

¹⁶ Nel 1410 venne realizzata la cappella di Sant'Eustazio; nel 1427 quella di San Gerolamo e San Silvestro di patronato della famiglia Staffa; nel 1436 la cappella di San Demetrio; nel 1439 le cappelle dei Santi Medici e di San Giacomo; nel 1452 sorse la cappella di patronato di Romanella Masucca; nel 1479 sono citate nelle due absidi della chiesa superiore le cappelle di San Magno, a sinistra, di proprietà dei vescovi di Conversano e di Santa Febronia, a destra, della famiglia Filangeri. Cfr. RONCHI, *La cattedrale* cit., pp. 56-57; GIGANTE, *La cattedrale di Trani* cit., pp. 36-37.

simbolo di distinzione facendo includere nel proprio stemma l'arme del potente arcivescovo Orsini, a indicarne un velato omaggio quanto un'implicita vicinanza¹⁷.

A tal fine, in un chiaro intento di *anoblissement* a opera di un famiglia da poco insediata nella realtà cittadina tranese¹⁸, i committenti scelsero, a mio parere, una decorazione che riecheggiasse la più aulica produzione scultorea angioina¹⁹; basti osservare i piccoli capitelli a *crochets* che sorreggono lo spoglio baldacchino, dal doppio ordine di foglie stilizzate, appena movimentate da lievi solchi e terminanti in boccioli sferici e lisci, che richiamano alla mente il calato del capitello, oggi al castello di Bari ma proveniente dal complesso di Torre Alemanna presso Cerignola, datato tra XIII-XIV secolo, esempio tra i tanti della Capitanata che vennero realizzati nel medesimo giro di anni partendo dal celebre modello cistercense²⁰.

In generale, tuttavia, il tipo funerario scelto per Trani va ricercato nella tomba angioina di Riccardo Falcone (Fig. 3), posta presso la chiesa di Santa Margherita, nella vicina città di Bisceglie²¹. Un prototipo che doveva esprimere, ancora a distan-

¹⁷ Una pratica quella di inquartare nei propri emblemi le insegne di potenti signori e feudatari a cui si doveva fedeltà, al fine di sottolinearne la vicinanza, era ben presente già in Santa Maria del Casale a Brindisi nei confronti dei principi angioini di Taranto. Cfr. G. PERRINO, *Affari pubblici e devozione privata. Santa Maria del Casale a Brindisi*, Bari 2013, *passim*; G. CURZI, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2013, *passim*.

¹⁸ Per un quadro generale della società tranese del XV secolo, cfr. P. PIRACCI, *La storia di Trani*, vol. I, Trani 2011, pp. 255-367. La presenza del piccolo drago in basso a sinistra, presso lo scudo Lambertini/Orsini, può essere letta come un velato richiamo al "drago" emblema araldico cittadino (?).

¹⁹ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986; F. ACETO, *La scultura dall'età romanica al primo Rinascimento*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia. Il Goleto, Montevergine, Loreto*, a cura di V. PACELLI, Cava dei Tirreni 1988, pp. 92-110; ID., *Scultura angioina*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1990, pp. 690-697; ID., *La sculpture, de Charles I d'Anjou à la mort de Jeanne I (1266 - 1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle. A l'occasion de l'Exposition "L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe Siècle"* présentée à l'Abbaye Royale de Fontevraud (15 juin-16 septembre 2001), Paris 2001, pp. 75-87; R. ROMANO, *Studi sulla scultura napoletana del secondo Trecento*, in "Arte cristiana", 89 (2001), pp. 169-176; EAD., *La "Bottega Durazzesca" e la scultura napoletana nei decenni centrali del XIV secolo*, in "Arte cristiana", 91 (2003), pp. 18-28.

²⁰ A. BUSTO, *Capitello erratico*, in *Il Medioevo. Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento*, a cura di F. ABBATE, Roma 2010, p. 180; si veda, per altri esempi, la sezione curata da M. Mignozzi nel Museo Diocesano di Manfredonia e il relativo catalogo di prossima pubblicazione.

²¹ Sulla chiesa di Santa Margherita a Bisceglie, sempre valido resta: P. BELLI D'ELIA, *La chiesa di S. Margherita a Bisceglie*, in EAD, *Puglia Romanica* cit., pp. 195-198. Per le tombe Falcone, tra le molte pubblicazioni, si guardino: M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del duecento in Puglia*, Torino 1984, pp. 196-200; V. SIGNORILE, *La chiesa di S. Margherita a Bisceglie. Le epigrafi*, in "Taras. Rivista di Archeologia", 27-28 (2007-2008), pp. 205-215; e da ultimo G. BERTELLI, *Itinerari angioini tra Puglia e Basilicata*, Bari 2016, pp. 55-60, con ampia e ben commentata bibliografia precedente.

za di più di un secolo, quel grado di nobiltà e prestigio ricercato anche dai committenti tranesi. Medesima è nei due monumenti l'attenzione decorativa, nonché l'impaginazione generale delle parti, con al centro il clipeo con *l'Agnus Dei* affiancato dagli stemmi araldici della famiglia. La presenza dei simboli degli evangelisti, scolpiti a Bisceglie e assenti a Trani, è sublimata dalla loro realizzazione ad affresco sulla volta della piccola campata (Fig. 1). L'opera di Pietro Facitolo da Bari²² non dovette esser semplice da riprodurre e il risultato, infatti, è molto più sobrio, le forme sono stemperate e a tratti ingessate, pur preservando, in definitiva, l'idea generale del nobile modello biscegliese.

Tali elementi hanno spesso tratto in inganno e portato a retrodatare al XIV secolo la tomba tranese, come se affreschi e monumento funebre fossero stati concepiti quali elementi separati, piuttosto che pensati come un tutt'uno organico e coerente.

Se dunque la tomba venne compiuta nel XV secolo, forse per un esponente di riguardo della famiglia Lambertini che aveva congiunto due rami familiari, a mio parere si potrebbe circoscrivere notevolmente l'arco di realizzazione del monumento grazie alla presenza dell'arma degli Orsini (1439-1451) ivi apposta, contenendo la sua erezione tra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta del secolo stesso.

2. I santi della 'buona morte':

temi funerari nell'affresco posto sulla tomba Lambertini

Determinato il periodo di realizzazione del complesso funerario, non ci resta che analizzare l'immagine con la Vergine del velo e santi che ne completa l'aspetto generale. L'affresco, ricondotto già da M. Salmi al XV secolo, deve a M. D'Elia il suo annovero nella produzione pugliese del veneziano Giovanni di Francia, sulla scia di quanto già descritto da G. Fiocco, che aveva postulato non solo un viaggio del pittore in Puglia, ma anche l'esistenza di una sua operosa bottega attiva dopo la partenza del maestro, tesi poi condivisa da R. Lorusso Romito²³. Dopotutto,

²² Per un quadro generale della produzione scultorea cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 254-316; EAD., *L'arte del duecento* cit., pp. 167-218; A. PEPE, *Note sulla decorazione scultorea della cattedrale di Conversano*, in *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina*. Atti del Convegno di studi, (Bitonto 1987) a cura di F. MORETTI, *Studi bitontini* 47-48 (1989), pp. 243-262; e da ultimo: G. BERTELLI, *Itinerari angioini* cit., pp. 47-71, con relativa bibliografia.

²³ In aggiunta alla bibliografia citata nella nota 8, cfr.: M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in "L'Arte", XXIII (1919), pp. 160-161 e nota 2; G. FIOCCO, *Il pittore della Ca'*

già H.W. Schulz aveva segnalato la presenza nella cattedrale tranese di un perduto crocifisso in cui si leggeva il nome del maestro e la data 1432²⁴. Al veneziano sono orientativamente attribuiti sia l'affresco con la Madonna, sia le tre vele con gli evangelisti. Tuttavia, se stilisticamente le immagini possono essere ricondotte al medesimo *milieu* culturale tardogotico, dalla forte ascendenza veneto-adriatica, propenderei per attribuire gli affreschi al lavoro di almeno due diversi maestri della bottega di Giovanni. Il frescante delle vele è certamente più raffinato e dallo stile più prossimo al maestro, capace di rendere le forme più ovattate e dolci, basti osservare l'immagine di san Marco e paragonarla con il sant'Antonio Abate, il cui autore ha un tratto decisamente più incisivo e scevro dalle leziosità del primo (Fig. 5a-b). Oltre alla lontananza dalle opere attribuite alla mano di Giovanni di Francia, come la Madonna con Bambino e san Sebastiano nella cattedrale di Ruvo²⁵, va tenuto conto che quando la tomba venne realizzata, tra gli anni '40 e '50 del secolo, egli era già ritornato a Venezia, dove è documentato nel 1437, per spegnersi in laguna entro il 1443²⁶.

La medesima cura con cui si erano scelti i riferimenti artistici per la tomba sembra sottendere la predilezione del tema da effigiare sulla tomba, dalla forte valenza funeraria. Se il centro della composizione è Maria, che compie il gesto di coprire con un velo il Bambino addormentato, sul cui significato tornerò più avanti, la

d'Oro, in "Rivista mensile della città di Venezia", VI (1927), pp. 475-481; M. D'ELIA, *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, Roma 1964, pp. 54-56, a cui aveva attribuito anche la Madonna con Bambino nella cattedrale di Barletta, un Cristo alla colonna, la Trinità e la *Dormitio* nella stessa chiesa, *l'Imago Pietatis* e i simboli della Passione della chiesa di San Pietro, il Messale di San Corrado a Molfetta, la Madonna con Bambino e san Sebastiano nella cattedrale di Ruvo *et alii*. Non tutte, successivamente, hanno mantenuto la medesima attribuzione; R. LORUSSO ROMITO, *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 14 giugno-16 novembre 1997; Brindisi, 28 maggio-10 dicembre 1998), a cura di M.R. CASSANO, R. LORUSSO ROMITO, M. MILELLA, Bari 1998, pp. 351-358, in part. a p. 355 l'autrice cita un documento tradito dal *Codice Diplomatico Barlettano* (1962, n. 49, p. 33) in cui si menziona Giovanni di Francia a Barletta nel 1414. Per la Lorusso Romito questo documento potrebbe indicare anche la presenza della sua bottega a Barletta, dove sono le opere più prossime al suo linguaggio. Cfr. anche EAD., *Le rotte "Adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte e cultura*. Atti del convegno (Ancora, 20-22 Maggio 1999), a cura di B. CLERI, Colonella 2000, pp. 33-51, in part. pp. 36-40; CUCCINIELLO, *La pittura del '400 in Basilicata* cit., p. 38.

²⁴ H.W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, p. 124; CALÒ, *La pittura del Cinquecento* cit., pp. 145, 158-159, 211.

²⁵ LORUSSO ROMITO, *Cultura figurativa "adriatica"* cit., p. 355; EAD., *Le rotte "Adriatiche"* cit., p. 38.

²⁶ MINARDI, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento* cit., p. 8.

scelta di accostare alla Madre di Dio le figure di san Giacomo e sant'Antonio abate, in dialogo tra loro in una silente sacra conversazione, risponde a mio parere a precise scelte devozionali. Entrambi i santi, infatti, sono accomunati dal patronato sulla 'buona morte', ovvero venivano invocati nel Medioevo, negli estremi momenti, dai fedeli timorosi per il loro futuro oltre la vita. L'immagine di san Giacomo, come sottolinea R. Bianco²⁷ in merito ai miracoli di resurrezione di cui è protagonista nel *Liber Sancti Jacobi* o nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, è spesso accostata alla Vergine, configurandosi come un perfetto mediatore tra vita e morte, guida e tutela nel momento di passaggio verso l'aldilà. L'attributo del bordone del pellegrino presente a Trani²⁸, oltre che ricordare il pellegrinaggio iacobeo per eccellenza, in direzione di Santiago di Compostela, carica il santo di un'ulteriore valenza legata alla tomba sottostante, alludendo 'materialmente' alla sua intercessione nell'ultimo 'viaggio' dell'anima del defunto verso l'aldilà.

Un discorso consimile può essere intessuto per quanto riguarda sant'Antonio abate: figura del III secolo alla cui tradizione culturale tardoantica, nel corso del

²⁷ R. BIANCO, *Culto iacobeo in Puglia tra Medioevo ed Età Moderna. La Madonna, l'intercessione, la morte*, in *Santiago e l'Italia*. Atti del convegno Internazionale di Studi (Perugia, 23-26 Maggio 2002), a cura di P. CAUCCI VON SANCKEN, G. PAOLO, Pomigliano d'Arco 2005, pp. 135-164. Per il culto di san Giacomo in Puglia, cfr. EAD., *Da Gerusalemme a Giaffa a Iria Flavia: la traslatio di San Giacomo Maggiore e il culto a Gerusalemme. Note preliminari*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bari-Matera-Barletta, 18-22 maggio 1994), a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Bari 2009² pp. 145-154; EAD., *Culto e iconografia di San Giacomo di Compostela lungo le vie di pellegrinaggio*, in *Il cammino di Gerusalemme*. Atti del II Convegno internazionale di studio (Bari, Brindisi, Trani, 18-22 maggio 1999), a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Bari 2002, pp. 373-386; EAD., *Circolazione di modelli iconografici lungo i percorsi di pellegrinaggio: San Giacomo di Compostela in Medioevo: i modelli*. Atti del convegno Internazionale di Studi (Parma 27 settembre-1° ottobre 1999), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2002, pp. 201-210; EAD., *I viaggi di San Giacomo. La traslatio e il culto a Gerusalemme*, in "Ad Limina", 3/3 (2012), pp. 15-42; EAD., *Santi vicini e lontani*, Foggia 2012, pp. 10-28; EAD., *Dal Finisterre galiziano a Santa Maria de Finibus Terrae in Terra d'Otranto*, in *I santuari e il mare*. Atti del III Convegno internazionale (Santuario di Santa Maria di Monte Berico, Vicenza, 15-17 aprile 2013), a cura di I. AULISA, Bari 2014, pp. 43-58, con abbondante bibliografia.

²⁸ La conchiglia, altro immancabile attributo del santo galiziano, è assente a Trani, forse irrimediabilmente perduta a causa del pessimo stato dell'affresco. Per l'iconografia di san Giacomo, oltre alla bibliografia già citata cfr. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, t. 1, Paris 1958, pp. 690-702; T. IAZEOLA, *Giacomo il maggiore, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, vol. VI, pp. 605-611; J.F. ALFONSO, *Giacomo il Maggiore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 363-388; S. MORALEJO, *San Giacomo e i cammini della sua iconografia*, in *Santiago. L'Europa del pellegrinaggio*, a cura di P. CAUCCI VON SANCKEN, Milano 1993, pp. 75-89; T. LAZEOLLA, *Giacomo il Maggiore, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma 1995, pp. 605-611.

basso Medioevo, si andarono ad assommare una serie di leggende che ebbero vasta fortuna iconografica, soprattutto tra la seconda metà del XIV e la prima metà del XV secolo²⁹. Antonio, come Giacomo, sulla scia di tali racconti viene spesso ricordato per alcuni miracoli di resurrezione di corpi condannati alla dannazione, divenendo anch'egli una sorta di custode e garante della 'buona morte', anche in virtù della sua fama di taumaturgo contro il cosiddetto "fuoco di sant'Antonio"³⁰. Le fiamme, suo attributo iconografico, contro cui il santo garantiva protezione, non erano solo intese in senso materiale (malattie e incendi), ma anche in senso spirituale, ovvero quelle infernali. Tale interessante tradizione si intrecciava, inoltre, con il culto iacobeo perché, secondo la *Historia Sancti Antonii*, un poemetto in volgare della prima metà del XIV secolo diffuso soprattutto in ambito Lombardo e Veneto, i genitori avevano concepito Antonio durante un pellegrinaggio verso Santiago di Compostela, contravvenendo al divieto di continenza. La madre, in espiazione del peccato, promise il nascituro al diavolo e Antonio, dopo varie peripezie, non poté che arrendersi al suo destino e dirigersi personalmente all'inferno; qui, con uno stratagemma, riuscì a farsi eleggere custode delle porte infernali, causando un tale scompiglio che, alla fine, il demone decise di scioglierlo dal giuramento materno³¹. Il legame con il santo galiziano si fortifica anche perché entrambi erano accomunati dal "miracolo dell'impiccato"³², quasi identico in

²⁹ RÉAU, *Iconographie de l'art* cit., pp. 101-105, 1158-1181; F. CARAFFA, *Antonio, Abate, Santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1961, coll. 106-114; A. FOSCATI, «Antonius Maximus monachorum». *Testi e immagini di Antonio eremita nel Basso Medioevo*, in *Studi di storia del cristianesimo per Alba Maria Orselli*, a cura di L. CANETTI, M. CAROLI, E. MARINI, R. SAVIGNI, Ravenna 2008, pp. 283-311.

³⁰ Sul cosiddetto "fuoco di sant'Antonio" si rinvia a: A. FOSCATI, *Ignis sacer. Una storia culturale del 'fuoco sacro' dall'antichità al Settecento*, Firenze 2013.

³¹ Il santo in alcuni cicli è spesso raffigurato in preghiera innanzi alla bocca dell'inferno, mentre i diavoli trascinano nell'oscurità i dannati, cfr. FOSCATI, «Antonius Maximus monachorum» cit., pp. 297, 305-306.

³² Sant'Antonio salvò il soldato Efron, ingiustamente condannato all'impiccagione dal prefetto, sorreggendolo per le gambe per otto giorni finché non fu soccorso dai parenti (S.N., *De s. Antonio Abate*, in "Analecta Bollandiana", II (1883), pp. 349-350), un tema questo caro alla letteratura agiografica e in particolar modo a quella di san Giacomo, che riporta un miracolo la cui vicenda è quasi la medesima. Cfr. B. DE GAIFFIER, *Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé*, in *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles 1967, pp. 194-232; FOSCATI, «Antonius Maximus monachorum» cit., p. 289 e nota 25; il miracolo dell'impiccato di san Giacomo era conosciuto in Puglia come dimostra la sua presenza in più cicli d'affreschi, cfr. BIANCO, *Culto e iconografia di San Giacomo* cit., pp. 373-386; EAD., *Circolazione di modelli iconografici lungo i percorsi* cit., pp. 205-208; EAD., *Santi vicini* cit., pp. 10-28.

entrambe le tradizioni agiografiche³³. Sant'Antonio, dunque, invocato in laudi e canti come rimedio ai tormenti della morte e liberatore dalle fiamme infernali, accentua, a maggior ragione in vicinanza a san Giacomo, le precise valenze funerarie di questa composizione iconografica³⁴.

3. *La Madonna del Velo: un tema funerario tra le due sponde dell'Adriatico*

Fulcro della composizione tranese, tuttavia, è la Vergine del velo. Maria ammantata da un *maphorion* purpureo, bordato d'oro e decorato con galloni e stelle a otto punte, ma foderato di verde, coronata da un vistoso diadema dagli apici tripetali e perlati, è intenta a sorreggere delicatamente con entrambe le mani un velo bianco semitrasparente. Adagiato sulle sue gambe era addormentato il Bambino, aureolato, oggi non più visibile. Tale iconografia è una variante dell'immagine della Madonna dell'Umiltà, nata in seno alla corte papale avignonese a opera di Simone Martini nel 1340³⁵, che ebbe vasta diffusione soprattutto grazie agli ordini mendicanti³⁶. L'immagine, intima e solenne al contempo, la cui genesi ha richiesto com-

³³ Ad Assisi esiste l'Oratorio dei Pellegrini, sorto nel 1457 collegato a un ospedale gestito dalle confraternite unite di san Giacomo e sant'Antonio e dedicato a entrambi i santi già dal 1425. Cfr. M. BIGARONI, *La fraternita dei disciplinati di S. Antonio e S. Giacomo*, in *Le fraternite medievali di Assisi: linee storiche e testi statuari*, a cura di U. NICOLINI, E. MENESTÒ, F. SANTUCCI, Perugia 1989, pp. 131-147; FOSCATI, «Antonius Maximus monachorum» cit., pp. 299-300.

³⁴ Sant'Antonio nell'affresco tranese è intento a benedire con la mano destra e sembra maggiormente protagonista della scena rispetto a san Giacomo. C'è forse la volontà di sottolinearne una particolare devozione privata? E allora perché, come enucleato nella nota 6, sotto l'immagine del santo si scorge parte del ricco vestito di una santa, probabilmente parte della sinopia originale? Se così fosse potrebbe esser stato modificato il progetto originale, con la sostituzione di sant'Antonio, forse a causa del male improvviso che portò il defunto alla morte? Nulla potrà definire una risposta certa, ma mi pare che la suggestione permanga. Per la cognizione di 'malattia' nel Medioevo, cfr. A. FOSCATI, *Il 'mal degli ardenti'. Per una storia culturale delle malattie nel Medioevo*, in *Conoscenze mediche sul corpo come tramite di cultura tra Oriente e Occidente*. Atti della giornata di studi (Bologna, 20 aprile 2009), a cura di A. PIRAS, P. DELAINI, Milano 2010, pp. 49-81.

³⁵ Per l'iconografia della Madonna dell'Umiltà cfr. H.W. VAN OS, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Gravenhage 1969, pp. 101-127; E. SIMI VARANELLI, «Umile e alta più che creatura». *Intorno alla genesi della Madonna in umiltà*, in *Maria l'Immacolata la rappresentazione nel Medioevo: et macula non est in te*, a cura di E. SIMI VARANELLI, Roma 2008, pp. 75-94; S. PAPETTI, «Vergine Madre ... umile ed alta più che creatura». *La Madonna dell'Umiltà nell'arte marchigiana tra XIV e XV secolo*, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, a cura di V. SGARBI, G. DONNINI, S. PAPETTI, Firenze 2014, pp. 81-86.

³⁶ C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attor-*

plexi passaggi e trasformazioni che qui si sceglie di semplificare, si prestava a molteplici varianti tipologiche, come la Vergine intenta ad allattare seduta su un prato fiorito³⁷ o, dal XV secolo in poi e soprattutto in ambito veneto-marchigiano, la versione che prevedeva Maria in contemplazione del figlio addormentato nell'atto di coprirlo con un velo. Tale soluzione palesò, sin dalla sua prima apparizione, la sua valenza escatologica e funeraria, basti osservare il trittico, ad ante chiudibili, di Lorenzo Salimbeni datato 1400³⁸; l'opera mostra, nel pannello centrale, lo Sposalizio mistico di santa Caterina, con la Vergine seduta in terra ma con il Bambino sulle gambe, intenta a coprirgli le spalle nude con il mantello rosso che gli avvolge le gambe (Fig. 6a). Il soggetto propone un'interessante commistione di iconografie, ma il gesto materno della Madre di coprire il Figlio svela il suo significato escatologico solo ad ante chiuse: sul fronte della sinistra, infatti, sovrapponibile visivamente con il gruppo interno, compare una Pietà, con la Madonna impegnata a stringere il figlio adulto ormai morto (Fig. 6b). Il gesto amorevole di Maria, dunque, non era altro che una prefigurazione del momento in cui Ella avrebbe coperto suo Figlio con il sudario, il cui color rosso non poteva che richiamare il sangue versato per l'umanità. Il trittico presentava, tuttavia, il Bambino sveglio, a differenza di quanto i Salimbeni realizzarono nell'affresco posto nell'oratorio di San Giovanni Battista a Urbino (1416)³⁹, dove Gesù è seduto sulle gambe della Madre ma poggia la testa addormentata sul petto della Vergine, intenta a coprirlo con un panno bianco. Il significato escatologico dell'iconografia è chiarita dall'immagine posta in asse alla coppia; in un'aureola di luce, oltre ai dodici piccoli clipei con gli apostoli, un tondo sul capo della Madonna mostra il Cristo risorto, vestito con il medesimo sudario bianco (Fig. 7).

no alle tre tele con la Madonna dell'umiltà, in Lorenzo Veneziano, *Le Virgines humilitatis: Tre Madonne "de panno lineo"*. *Indagini, tecnica, iconografia*. Catalogo della mostra (Vicenza, 16 aprile-29 Maggio 2011), a cura di C. RIGONI, C. SCARDELLATO, Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-41.

³⁷ PAPETTI, "Vergine Madre ... umile ed alta cit.", pp. 81-84, in part. p. 84 per l'interessante analisi sull'importanza medica dell'allattamento al seno nel Medioevo.

³⁸ Per il trittico di San Severino cfr. M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, 37°. *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria, San Simeone, San Taddeo*. 37b. *San Luca allo scrittoio, Pietà*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 1998, pp. 138-139; M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 133-137.

³⁹ La medesima iconografia è riproposta anche nella Madonna dell'Umiltà e due angeli, oggi nella Pinacoteca comunale di San Severino Marche, e ancora nella Madonna e Santi (tra cui vi è san Giacomo) nella chiesa di Santa Scolastica a Norcia, cfr. M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Affreschi dell'oratorio di San Giovanni Battista a Urbino*, in *Fioritura tardogotica cit.*, pp. 183-187; MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni cit.*, pp. 79, 190, 199-202.

L'iconografia godette di una particolare fortuna nella pittura tardogotica marchigiana, come dimostrano le opere di Pietro di Domenico da Montepulciano, che la ripropose più volte: basti osservare la Madonna dell'Umiltà (1420) oggi al *Metropolitan Museum*, in cui il Bambino è ritratto mollemente abbandonato sulle gambe della Vergine, intenta a ricoprirlo con un velo semitrasparente⁴⁰ (Fig. 8). Il tema, estremamente intimistico e al contempo cortese, fu sfruttato anche da Gentile da Fabriano in un affresco, realizzato tra 1422 e il 1425, in Piazza del Campo a Siena⁴¹.

La vasta diffusione che ebbe il tema lungo le coste adriatiche si deve soprattutto all'egemonia culturale di Venezia, che tra fine XIV e per tutto il XV secolo dominò, oltre ai traffici commerciali, il gusto delle due sponde dell'Adriatico grazie anche all'esportazione di polittici, dossali e croci dipinte⁴².

4. *L'Anapeson: il 'Cristo insonne' e l'iconografia dell'Emmanuele addormentato*

Il tema del "sonno del Bambino" deriva dall'immagine bizantina dell'*Anapeson*, il "Cristo che riposa" o "l'Insonne", che mostrava il Salvatore infante e addormentato. Tale iconografia si era sviluppata nell'arte bizantina nella prima metà del XIV secolo, diffondendosi rapidamente nei territori dell'impero, dai Balcani all'Asia minore⁴³. L'Emmanuele veniva rappresentato sempre coricato

⁴⁰ A. DE MARCHI, *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica* cit., pp. 30-44, in part. pp. 32-34, 276-279; M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI, Jesi 2008, pp. 114-143, in part. per la Madonna dell'Umiltà pp. 133-133; per il trittico di Recanati pp. 133-134; PAPPETTI, "*Vergine Madre ... umile ed alta*" cit., p. 85, con bibliografia.

⁴¹ L'affresco di Gentile è andato perduto, ma ne conosciamo una descrizione fatta da Bartolomeo Facio: «*Maria Mater Christum ibidem puerum gremio tenens, tenui linteo illum velare capienti adsimilis*». Cfr. B. FACIO, *De viris illustribus* (1453-57), ed in M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Pictorial in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971, p. 164; S. ORTESE, *La chiesa di Santa Maria de Itri a Nociglia. La decorazione tardogotica*, in *Segni del tempo: Studi di storia e cultura salentina in onore di Antonio Caloro*, a cura di M. SPEDICATO, Galatina 2008, pp. 199-206, in part. pp. 202-203.

⁴² Cfr. A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in "Bollettino d'arte", 44/45 (1987), pp. 25-66, in part. p. 51; LORUSSO ROMITO, *Cultura figurativa "adriatica"* cit., p. 351; EAD., *Le rotte "Adriatiche"* cit., pp. 33-51.

⁴³ Tale iconografia, i cui esempi più antichi sono del XIV secolo, è stata spesso messa in relazione con un epigramma di Anna Comneno (XII secolo) in cui la principessa bizantina parla di un'icona di Cristo che «dorme un dolce sonno». Cfr. B. TODI, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, in "Byzantion", LXIV (1994), pp. 134-165; C.I. CIOBANOU, *L'iconographie ortho-*

su un fianco, con il braccio destro piegato sotto la testa, sia con gli occhi aperti, a indicare il suo essere vigile anche nel sonno della morte, sia profondamente addormentato. Quest'ultima variante è tipica del mondo slavo, dove il Bambino è spesso accompagnato dagli angeli, che reggono i simboli della Passione, o dalla Vergine che lo guarda con affetto⁴⁴ (fig. 9). La raffigurazione si ispirava alla Profezia di Giacobbe, dove si ricorda del leone che «pur dormendo, veglia» (Gn 49,9), e al Salmo 121,4, in cui si invocava il Signore: «Ecco, colui che protegge Israele non sonnecchia e né dorme». Tali passi vennero spesso usati dagli innografi per i canti liturgici del Venerdì Santo, come Simone Metafraste, che nella *Oratio in lugubrem lamentationem* descrive la Vergine mentre stringe il Figlio morto tra le braccia e ne piange il destino ricordando quando, ancora fanciullo, si assopiva sereno sul suo seno⁴⁵. Già H. Belting, dunque, considerava l'immagine dell'Emmanuele dormiente un chiaro riferimento alla morte del Cristo, dove il Bambino addormentato, ma sveglio, era nient'altro che un paradosso che anticipava il sonno della morte nella tomba⁴⁶. L'iconografia della Madre che sorregge l'*Anapeson* tra le braccia si diffuse ben presto nel Mediterraneo, si veda l'esempio nell'abside della cappella della santa Croce nel monastero greco della Soumeliotissa⁴⁷ (fig. 10), in Asia Minore,

doxe du sommeil de l'Enfant Jésus endormi comme un lion, et ses variantes roumaines, in "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", 49 (2012), pp. 17-82.

⁴⁴ G. GHARIB, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Roma 1993, p. 81; R. FAVARO, *Iconografie in itinere*, in *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, a cura di P.G. BORBONE, A. MENGOZZI, M. TOSCO, Wiesbaden 2006, pp. 251-260, in part. pp. 252-253. Per queste particolarità iconografiche, che vedono la Vergine con Bambino e gli angeli assumere sfumature semantiche chiaramente legate alla dimensione ultraterrena si veda, soprattutto per quanto concerne la Puglia in età angioina: MIGNOZZI, *Disiecta Membra* cit., *passim*.

⁴⁵ «Così spesso da bambino dormivi sul mio seno, e adesso, morto, ti sei addormentato sullo stesso petto. [...] Hanno trafitto il mio cuore. Oh bella e sacra testa che altre volte non avevi ove girarti e riposare, testa che adesso è protesa solo alla tomba e che, come disse Giacobbe, si è addormentata come un leone». Cfr. *Oratio in Lugubrem lamentationem Sanctissimae Deiparae pretiosum Corpus Domini nostri Jesu Christi amplexantis* in P.G., T. 114, col. 216 et col. 212; da ultimo sul tema della '*Lamentatio Virginis*' si veda M. MIGNOZZI, *Sancte Marie de Cripta Maiore a Modugno e san Corrado il Guelfo. Temi e rituali funerari tra Puglia e Balcani in un santuario rupestre meridionale*, Bari 2015, pp. 149-161.

⁴⁶ H. BELTING, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New York 1991, pp. 103-104, 118-120; Cfr. ID., *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, pp. 270-271; da ultimo si veda: N. CONSTAS, "To Sleep, Perchance to Dream": *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, in "Dumbarton Oaks Papers", 55 (2001), pp. 91-124.

⁴⁷ La monumentale immagine absidale, con la Vergine che stringe il Bambino addormentato, è accompagnata da due angeli che ne sottolineano il significato escatologico porgendo i simboli della

a Lesnovo in Macedonia, nel XIV secolo⁴⁸, ma era giunta anche in Puglia, dove compare nell'affresco con la Vergine e il Bambino nella chiesa rupestre di San Nicola presso Mottola alla metà del medesimo secolo⁴⁹.

Tuttavia, come l'iconografia dell'Emmanuele addormentato filtrò in Occidente dai Balcani tra XIV e XV secolo, influenzando l'arte tardogotica adriatica e ben presto anche quella rinascimentale⁵⁰, è utile sottolineare che il gesto della Vergine di coprire il figlio con un velo compì esattamente il viaggio opposto. I continui scambi tra le due coste adriatiche di merci, oggetti d'arte, persone e idee, portò l'approdo anche nei Balcani dell'iconografia summenzionata tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Esempio ne sono le immagini presenti nei programmi pittorici dei monasteri del Monte Athos, cuore stesso dell'Ortodossia greco-bizantina⁵¹ (Fig. 11-12), chiaramente debitori nei confronti dell'Occidente per quanto concerne le variazioni ivi nate relativamente a questo tema.

5. *La diffusione dell'iconografia della 'Vergine del Velo' in Puglia*

Nel XV secolo i porti pugliesi, già abbondantemente frequentati da pellegrini e mercanti, passarono sotto il dominio economico di Venezia, facendo rientra-

Passione; il primo regge una croce mentre il secondo la lancia e la spugna. Cfr. O.F.A. MEINARDUS, *The Place of the Anapeson of Soumela in Byzantine Art*, in "Oriens Christianus", 55 (1971), pp. 195-203; CIOBANOU, *L'iconographie orthodoxe du sommeil* cit., p. 27.

⁴⁸ N.L. OKUNEV, *Lesnovo. L'art Byzantin chez les Slaves*, I/2, Paris 1930, p. 239.

⁴⁹ Per la decorazione della chiesa di San Nicola nell'agro di Mottola Cfr. N. LAVERMICOCCA, *Il programma decorativo del santuario rupestre di San Nicola di Mottola*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale*. Atti del secondo Convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Taranto - Mottola, 31-10/4-11-1973), Taranto 1977, pp. 291-337; D. CARAGNANO, *La chiesa di San Nicola in Casalrotto in territorio di Mottola*, in "Riflessioni. Umanesimo della Pietra", 20 (1997), pp. 173-192; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Le Chiese Rupestri di San Nicola e Santa Margherita a Mottola*, in *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, a cura di G. BERTELLI Milano 2004, pp. 259-261; per la Madonna con Bambino in questione anche: L. SAFRAN, *Scoperte Salentine*, in "Arte Medievale", VII (2008), pp. 69-94, in part. p. 92.

⁵⁰ L'iconografia dell'*Anapeson* è forse alla base anche della raffigurazione barocca del "Cristo Bambino dormiente sulla Croce". Cfr. E. MÅLE, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trent; Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1951, pp. 330-331; FAVARO, *Iconografie in itinere* cit., p. 256; CIOBANOU, *L'iconographie orthodoxe du sommeil* cit., pp. 70-74.

⁵¹ CIOBANOU, *L'iconographie orthodoxe du sommeil* cit., p. 42.

re la regione a pieno titolo, come afferma R. Lorusso Romito, nel ‘contesto adriatico’, attraverso quello che A. De Marchi definisce come una «sorta di imperialismo culturale veneziano». Ciò non determinò, è bene sottolinearlo, un’omologazione supina, ma una stimolante dialettica con il sostrato culturale locale e bizantino. Nella regione affluiscono in questo periodo, oltre che artisti lagunari, anche opere d’arte che riproducono i virtuosismi delle botteghe di pittori e intagliatori veneziani, di grandi e piccoli formati, grazie ai quali i committenti facevano a gara per ostentare il proprio potere economico⁵². Non stupisce, dunque, che anche a Trani⁵³, dove già era la presenza di manufatti legati alla cultura adriatica (si pensi alla già menzionata croce dipinta di Giovanni di Francia), la famiglia Lambertini richiedesse a due pittori legati al medesimo *milieu* culturale, forse, della stessa bottega del maestro lagunare, di affrescare il monumento funebre. Dopotutto, già il fondale porpora dell’affresco denuncia chiaramente la provenienza dall’ambito veneziano, tipico delle aree provinciali, dove veniva preferito al più costoso fondo oro⁵⁴; ma lo stesso Giovanni di Francia aveva affrontato il tema della Madonna del velo in una sua opera di provenienza marchigiana, oggi in una collezione privata (Fig. 13). Il dipinto mostra la Vergine assisa in umiltà su un rigoglioso prato fiorito, intenta a coprire il Figlio, un po’ legnoso, con un velo semitrasparente. Alla scena assistono san Giuseppe, in preghiera, e un piccolo angelo adorante⁵⁵.

Tuttavia il gesto materno del velo doveva essere conosciuto in Puglia già prima dell’attività del maestro lagunare e della sua bottega, difatti il caso tranese non è un *unicum*, ma si inserisce in una produzione di affreschi legati alla medesima iconografia. La sua prima apparizione è forse legata al grande cantiere galatinese di Santa Caterina d’Alessandria⁵⁶, dove in un pannello votivo extra-ciclo nella

⁵² Oltre alla bibliografia citata alla nota 42, cfr. A. DE MARCHI, *Una cultura della costa?*, in *Pittura veneta* cit., pp. 78-80; DE MARCHI, FRANCO, *Il Gotico internazionale* cit., p. 53.

⁵³ Anche altre città pugliesi conservavano e alcune conservano tutt’ora pale e polittici d’ambito veneto; si pensi, oltre a quelle già citate, alle opere di Gentile da Fabriano che il Vasari menziona a Bari, o al polittico variamente attribuito a Jacobello del Fiore o Lorenzo Veneziano, oggi al museo Castromediano di Lecce, solo per fare alcuni tra i molti esempi possibili: Cfr. LORUSSO ROMITO, *Cultura figurativa “adriatica”* cit., *passim*; EAD., *Le rotte “Adriatiche”* cit., *passim*.

⁵⁴ A. DE MARCHI, *Trecento Veneziano nelle terre adriatiche Marchigiane*, in *Pittura veneta* cit. pp. 29-51, in part. pp. 32-33.

⁵⁵ Il dipinto, attribuito a Giovanni di Francia e proveniente dalle Marche, venne venduto a un collezionista privato il 19 Maggio 1989 dalla casa d’aste Christie’s a Londra.

⁵⁶ A. CUCCINIELLO, *Galatina, basilica di Santa Caterina d’Alessandria*. D’agli intendenti ammirata. *La decorazione pittorica*, in S. ORTESE, *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina 2014, pp. 3-71, con ampia bibliografia precedente.

navata destra, a ridosso della cappella degli Orsini (*ante* 1425), la Vergine appare in trono, tra san Giovanni Battista e san Leonardo, con il Bambino intento a stringere un cardellino al petto, posto in piedi sul suo ginocchio destro (fig. 14). La Madonna con la mano sinistra trattiene un velo semitrasparente che copre il bacinno del Figlio. Il velo e il cardellino, simboli della Passione futura del Cristo, il Battista con il cartiglio arricchito dalla frase “*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*”, i ceppi retti da san Leonardo⁵⁷, alludono tutti al sacrificio e alla morte del Salvatore. L’opera, dalle forme più secche e taglienti rispetto al resto della decorazione, può essere datata, a mio parere, entro la prima metà del XV secolo, quando, terminato il grande cantiere orsiniano, i pittori locali si affannarono a replicarne lo stile, sulla spinta di committenti desiderosi di avere un pannello votivo all’interno della medesima chiesa dei loro signori.

Il tema venne quindi riproposto nell’estremo Salento, a Nociglia, nella chiesa di Santa Maria de Itri, posta sulla via di collegamento verso il santuario di Santa Maria *de Finibus Terrae*. Il pannello, che richiama lo stile galatinese, mostra la Vergine su uno sfondo porpora, intenta a coprire delicatamente con il velo semitrasparente il Figlio, il quale, nonostante sia sdraiato sulle sue gambe, è in realtà rappresentato sveglio, come si intuisce dal gesto di sollevare una mano verso la Madre (fig. 15). La Madonna è assisa su un basso trono giallo, che ha permesso di circoscriverne la realizzazione entro il quarto decennio del XV secolo⁵⁸.

Infine, è all’opposto capo della regione, presso un altro importante santuario pugliese, Monte Sant’Angelo sul Gargano, che l’immagine della Vergine del velo fa la sua comparsa. Non lontano dalla nota grotta micaelica, nella navata sinistra della cattedrale di Santa Maria Maggiore⁵⁹, l’iconografia venne riproposta con poche varianti, ma in uno stile dichiaratamente galatinese. L’affresco, in parte depauperato di una cospicua porzione, venne realizzato in coppia con un san

⁵⁷ M.S. CALÒ MARIANI, *Culto dei santi lungo il cammino dei pellegrini: san Leonardo de Noblat e la Puglia*, in *Immagine e ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALVINO, Milano 2007, pp. 158-166.

⁵⁸ Sin dal primo studio dedicato al pannello salentino, Ortese lo accosta a ragione all’affresco posto nel duomo tranese: cfr. S. ORTESE, *La chiesa di Santa Maria de Itri* cit. pp. 202-203; G. SABATO, *La decorazione pittorica*, in *Nociglia. Chiesa di Santa Maria de Itri. Un palinsesto pittorico sulle rotte Leucane*, a cura di S. ORTESE, Copertino 2011, pp. 17-48, in part. pp. 22-27; ORTESE, *La pittura tardogotica* cit., 181-193, in part. p. 188.

⁵⁹ M.S. CALÒ MARIANI, *Monte Sant’Angelo. Il complesso monumentale di San Pietro, di Santa Maria Maggiore e del battistero di San Giovanni*, Galatina 2013, pp. 43-79.

Sebastiano⁶⁰ e mostra ancora chiaramente la Madonna che regge il consueto velo semitrasparente sul corpicino del Figlio disteso sulle sue gambe (Fig. 16). Il Bambino è solo in questo caso coricato con la testa a destra, a differenza di tutti gli altri esempi in cui è in posizione speculare. Come a Galatina e a Nociglia, Gesù è qui ritratto sveglio e con la manina benedicente rivolta verso la Madre, mentre solo a Trani Egli è profondamente addormentato come nei casi balcanici. Un amuleto in perle e rosso corallo gli cinge il collo, rimarcando ulteriormente il significato salvifico della composizione⁶¹. L'affresco è di notevole importanza ai fini del discorso qui intrapreso perché, oltre a riportare in basso la firma (mai letta da nessuno in precedenza) dell'autore, tale Roberto da Monte Sant'Angelo, dunque un frescante locale che si era formato chiaramente nel cantiere galatinese, è posto su una lastra tombale, incassata nella stessa parete, che riporta la data 1448⁶². Il legame tra la tematica funeraria della Vergine del velo e la sepoltura è dunque presente anche a Monte Sant'Angelo, come a Trani, e qui la datazione 'ad anno' della tomba sottostante inquadra perfettamente il già supposto arco di diffusione nella regione di tale iconografia.

6. Note conclusive

Nella cattedrale di Trani, tra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta del XV secolo, venne realizzato, per volontà di un componente della famiglia Lambertini-

⁶⁰ La Vergine non solo è realizzata sul medesimo strato pittorico del santo, ma condivide con questo, oltre alla chiara intonazione galatinese, anche la cornice rossa esterna, nonché lo stesso gioco di cornici colorate l'una dentro l'altra. È dunque inspiegabile la datazione Cinquecentesca supposta dalla Calò Mariani, in virtù del fatto che il medesimo san Sebastiano viene ricondotto proprio al *milieu* culturale salentino Quattrocentesco. Cfr. CALÒ MARIANI, *Monte Sant'Angelo* cit., p. 79. Per il san Sebastiano, cfr. EAD., *La pittura medievale in Capitanata*, in Atti del 29° Convegno nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia (San Severo, 16-17 Novembre 2008), a cura di A. GRAVINA, San Severo 2009, pp. 43-112, in part. p. 62; EAD., *Note sul Tardo Gotico in Capitanata*, in "Kronos", 13 (2009), pp. 257-264, in part. pp. 262-263.

⁶¹ Per gli amuleti protettivi cfr. S.A. CALLISEN, *The Evil Eye in Italian Art*, in "The Art Bulletin", XIX (1937), pp. 450-462. Similmente un ciondolo compare al collo dell'*Anapeson* di Mottola, cfr. SAFRAN, *Scoperte Salentine* cit. p. 92.

⁶² Un lacerto d'affresco, sovrapposto allo strato pittorico Quattrocentesco, copre parte delle gambe della Vergine e riporta la data 1546 e alcune lettere nere. Tale frammento è utile per determinare il momento in cui la Madonna del Velo scomparve, ricoperta da un nuovo strato pittorico, a quasi un secolo di distanza. Le poche parole ancora leggibili lasciano intendere che l'immagine venne sostituita da quella di una Madonna della Misericordia.

Passasepe, un'imponente monumento funerario. Oltre all'ostentazione araldica e ai triti richiami alla scultura angioina ravvisabili nella cassa lapidea, in un chiaro intento di *anoblissement*, venne realizzata anche una complessa immagine pittorica a carattere funerario, risultante dell'unione tra una specifica devozione per i santi della 'buona morte' e un gesto semplice, ma carico di significato, della Madre di Dio verso suo Figlio: Ella copre il piccolo addormentato sulle sue gambe con un velo/sudario.

Arduo è stabilire quando e dove l'immagine della Madonna del Velo abbia fatto la sua prima comparsa in Puglia. Quello che si è delineato, attraverso l'analisi dei casi locali esaminati, è certamente una derivazione quasi diretta dei casi di Nociglia e Monte Sant'Angelo dal modello galatinese come è evidente, oltre che dallo stile, dal particolare non trascurabile del Bambino sveglio, intento a cercare di afferrare il velo con cui sua Madre cerca di coprirlo. Solo a Trani, il Bambino, come mostrano le foto della Soprintendenza di Bari, era ritratto coricato sul fianco destro, con la testa aureolata poggiata sul braccio piegato, ma soprattutto, profondamente addormentato, particolare che evidenzia come in città, sul tema, si andarono a innestare alcune sfumature di matrice teologica bizantina, riconducibili all'iconografia dell'*Anapeson*. La diversa iconografia e lo stile, distante dagli altri esempi pugliesi, dunque, mi portano a considerare il caso tranese come il frutto di una diversa corrente, se pure con alcuni punti di tangenza con quella salentina.

Non va sottovalutata, infatti, la collocazione del soggetto presso importanti luoghi di culto e di pellegrinaggio della Puglia: Monte Sant'Angelo, Galatina, *Finibusterrae*, caratterizzati anche da una forte presenza francescana, che non poteva che esaltare la maternità della Vergine, nonché il significato salvifico del sudario di Cristo. Inoltre, gli stessi Lambertini di Trani avevano sia stretti rapporti con uno dei rami della potente famiglia degli Orsini, come abbiamo ricordato precedentemente, sia con i vescovi di Conversano, una città che nel Quattrocento era un'autentica enclave di cultura tardogotica salentina al di fuori del Salento, come ha recentemente enucleato M. Mignozzi⁶³. I presuli conversanesi erano

⁶³ Sulla cultura galatinese a Conversano cfr. C. GELAO, I. LA SELVA, *La chiesa e il Monastero di Santa Maria dell'Isola a Conversano*, Conversano 1983, *passim*; R. LORUSSO ROMITO, *Gli affreschi della chiesa di Santa Maria dell'Isola a Conversano: alcune considerazioni sulla pittura del Quattrocento in Puglia*, in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale: il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*. Atti del primo Convegno internazionale di Studi su "La casa Acquaviva d'Atri e di Conversano", (Conversano, Atri, 13 - 16 settembre 1991), a cura di C. LAVARRA, vol. II, Galatina (1995 - 1996), pp. 349-369; da ultimo si segnala il saggio di: M. MIGNOZZI, *Il Salento tardogotico fuori dal Salento: conversano e del Balzo Orsini. Una misconosciuta Vergine con Bambino:*

titolari, inoltre, della cappella di San Magno, posta nell'abside sinistra del duomo tranese che, nel 1479, cedono proprio ai Lambertini⁶⁴.

Un ruolo determinante deve aver giocato la presenza a Trani di un maestro perfettamente inquadrato nel clima culturale tardogotico lagunare, a conoscenza della complessa iconografia della Madonna del Velo, a cui non dovevano essere estranee le immagini balcaniche e a cui i committenti richiesero un soggetto forse a loro già noto grazie ad altri esemplari circolanti su tavola o codici miniati.

Il tema, dunque, frutto di una complessa *summa* iconografica e presente, con qualche variante, anche nell'importante centro galatinese, venne realizzato anche a Trani, ma caricato di ulteriori particolari (relativi da un lato all'iconografia già nota nei Balcani e dall'altro a quella consimile diffusasi nei territori lagunari), che lo rendono un *unicum* nel panorama pugliese. Il gesto semplice e materno di una madre di coprire il figlio addormentato assume a Trani un potente significato funerario legato al dolore e alla preveggenza della Vergine⁶⁵, un dolore carico di speranza di salvezza, la stessa che evidentemente i famigliari nutrivano per il nobile defunto tranese.

studio iconografico comparato per una nuova datazione, in F. CALÒ, R. DORONZO, M. MIGNOZZI, *Segni del Gotico Internazionale in Puglia e Basilicata. Tre casi di studio*, Città di Castello 2015, pp.75-101. Sottili veli trasparenti rivestono anche gli infanti tra le braccia delle Madonne in trono affrescate nella Veterana di Bitetto, come su un pilastro compare l'immagine di una Sant'Anna Metterza con il Bambino addormentato tra le braccia di Maria. La città fu un altro polo di potere dei del Balzo Orsini e permette di approfondire alcuni aspetti relativi al diffondersi di tali immagini. Cfr. F. CALÒ, *Ombre di committenza orsiniana a Bitetto: gli affreschi in Santa Maria la Veterana. Il Giudizio Universale fra tradizione bizantina e ideologia francescana*, in CALÒ, DORONZO, MIGNOZZI, *Segni del gotico Internazionale cit.*, pp. 13-43, in part. pp. 32-40.

⁶⁴G. BELTRANI, *Cesare Lambertini e la società famigliare in Puglia durante i secoli XV e XVI*, vol. I, Milano 1884, pp. 697, 699, 882.

⁶⁵Sul tema si veda, G. DALLI REGOLI, *La preveggenza della Vergine. Struttura, stile, iconografia nelle Madonne del Cinquecento*, Pisa 1984.



Fig. 1. Trani, sottocorpo della Cattedrale: tomba Lambertini-Passasepe.

Fig. 2.a-b-c. Trani, soccorpo della Cattedrale, tomba Lambertini, nell'ordine, stemma dei Lambertini/Orsini, stemma del Lambertini/Passasepe, e croce gigliata sul lato breve.



Fig. 3. Bisceglie, Santa Margherita, tomba di Riccardo Falcone (fine XIII secolo).





Fig. 4. Trani, soccorpo della Cattedrale, tomba Lambertini, affresco con Vergine del velo, san Giacomo e sant'Antonio abate.



Fig. 5a-b. Trani, soccorpo della Cattedrale, tomba Lambertini, sant'Antonio Abate (a sinistra), san Marco (a destra).



Fig. 6a-b: L. e I. Salimbeni, Matrimonio mistico di santa Caterina, e anta di chiusura con Pietà (1400).



Fig. 7. L. Salimbene, oratorio di San Giovanni Battista, Urbino (1416).



Fig. 8. Pietro di Domenico da Montepulciano, Vergine del velo (1420).



Fig. 9. Macedonia, Lesnovo, Anapeson.



Fig. 10. Monastero greco della Soumeliotissa, cappella della santa Croce, Vergine e Anapeson.



Fig. 11. Monte Athos Monastero di Stavronikita, Vergine con velo e Anapeson.



Fig. 12. Monte Athos, monastero di Dochiariou, Vergine con velo e Anapeson.



Fig. 13. *Giovanni di Francia, collezione privata, Madonna del Velo.*



Fig. 14. *Galatina, Santa Caterina d'Alessandria, Madonna con velo, san Giovanni Battista e san Leonardo.*



Fig. 15. Nociglia, Santa Maria de Itri, parete sinistra, Madonna del Velo.

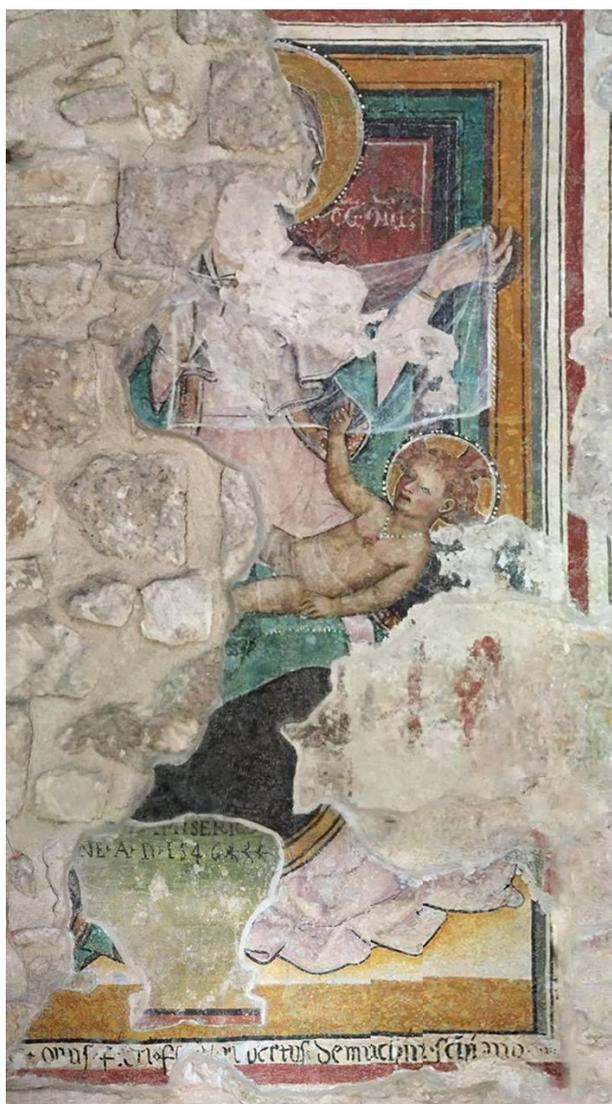


Fig. 16. Monte sant'Angelo, Santa Maria Maggiore, navata sinistra, Madonna del velo (1448).