

**Centro Ricerche di Storia e Arte  
Bitonto**

# **STUDI BITONTINI**

**2009 - n. 88**

---

*E S T R A T T O*

---



EDIPUGLIA

## Sommario

### SAGGI

- Nicola Pice, *Marziale... vel Butuntis... quam Butuntos... pure a Bitonto piuttosto che Bitonto*  
Marcello Mignozzi, *I Magi e le profezie messianiche: messaggi scultorei 'riformati' per i viatores medievali*

### DOCUMENTI E DISCUSSIONI

- Gabriella T. I. Gramegna, *Il territorio di Bitonto: la tecnologia G.I.S. applicata alla ricerca archeologica*  
Antonio Castellana, *Di alcune iscrizioni medievali pugliesi*  
Felice Moretti, *La lunga lotta sulla pienezza dei poteri tra Federico II e il papato*  
Antonella Lafranceschina, *Il palazzo Vulpano e le decorazioni pittoriche: lo stupore di una scoperta*  
Tommaso M. Massarelli, *La chiesa di San Gaetano a Bitonto. Note su ruolo urbano, architettura e degrado*  
Francesco Lofano, *La collezione Acquaviva d'Aragona nel Castello di Conversano. Nuove opere rintracciate e alcune ipotesi*  
Carmela Minenna, *La provincia di Bari e l'impresa di Fiume*  
Liliana Tangorra, *Sulla produzione artistica dello 'scenotecnico' futurista Oronzo Abbatecola*

### SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

- Pina Belli D'Elia, Emilia Pellegrino (a cura di), *Le radici della cattedrale. Lo studio ed il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (G. PERRINO)  
Maurizio Triggiani, *Insedimenti rurali nel Nord di Bari dalla tarda antichità al Medioevo* (A. CASTELLANA)  
Gaetano Valente, *Terlizzi. La Chiesa. Le chiese* (C. MINENNA)  
Mimma Pasculli Ferrara (a cura di), *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*. Atti del Convegno Internazionale (Bari, 18-20 settembre 2003) (G. FIENGO)  
Maria Antonietta Elia (a cura di), *Il Canzoniere di Francesca Scivittaro. Una voce di Bitonto* (A. LAFRANCESCHINA)  
Carmelo Cipriani, Domenico Toto (a cura di), *Nel segno del tratto. Disegni del Novecento pugliese*. Catalogo della mostra (Ruvo di Puglia, Convento dei Domenicani, 10-20 settembre 2009) (S. BERNOCCO)  
Chiara Curione, *Un eroe dalla parte sbagliata*. Prefazione di Daniele Giancane (L. TANGORRA)

### NOTIZIE ED EVENTI

- Attività del CeRSA-Bitonto

**Edipuglia srl, via Dalmazia 22/b - 70127 Bari-S. Spirito**  
tel. 0805333056-5333057 (fax) - <http://www.edipuglia.it> - e-mail: [edipuglia@email.it](mailto:edipuglia@email.it)

## I Magi e le profezie messianiche: messaggi scultorei 'riformati' per i *viatores* medievali\*

L'architrave del portale principale della cattedrale di Bitonto<sup>1</sup>, intitolata a santa Maria Assunta e a san Valentino, vanta una rappresentazione della *Adorazione dei Magi* i cui caratteri iconografici precipui mostrano una puntuale aderenza allo schema paleocristiano, recuperato con intenti simbolici ben definiti. Quasi sicuramente opera di una maestranza locale, il sobrio portale risale alla fine del XII secolo<sup>2</sup> e pare ispirato a modelli oltremontani<sup>3</sup>. Gli artisti coinvolti nella sua realizzazione lavorarono abilmente il calcare duro e compatto, restituendo risultati affini a quelli ottenuti con il marmo; le abilità tecniche non bastarono tuttavia a sopperire alla mancata familiarità con la realizzazione della figura umana: essi, infatti, sembrano in difficoltà nell'adattarsi al repertorio scelto dal dotto prelato che, attingendo probabilmente alla produzione miniaturistica coeva<sup>4</sup>, aveva concepito il piano iconografico dell'intero portale. Questo prevedeva, sull'architrave, gli episodi dell'*Annunciazione*, della *Vi-*

\* Ringrazio tutte le persone la cui collaborazione si è rivelata fondamentale per la realizzazione e l'edizione di questo contributo: *in primis* la prof.ssa Rosanna Bianco, generosa dispensatrice di consigli attenti e risolutivi, e la dott.ssa Liliana Tangorra, amica e collega, che ha favorito la presentazione dello studio in questa sede; per l'apparato fotografico sono grato a Giuseppe Lepenno e Antonio Mignozzi, il quale pure ha reso disponibile il suo archivio.

<sup>1</sup> La fabbrica, la cui prima pietra sarebbe stata posta nel 1085 (o 1089), forse per merito del vescovo Arnolfo, ai primi del Duecento doveva essere conclusa. Agli inizi del XIII secolo, risalgono il completamento della decorazione esterna e l'ambone di *Nicolaus magister*. Per la data di fondazione e le fasi costruttive dell'edificio, G. Valente, *La Cattedrale di Bitonto descritta e documentata*, Bitonto 1901, 12-18; 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, 254-316, qui 281-286; P. Belli D'Elia, *Puglia Romanica*, Milano 2003, 150-169; S. Mola, *La cattedrale di Bitonto*, in C. D. Fonseca (a cura di), *Cattedrali di Puglia. Una storia lunga duemila anni*, Bari 2005, 145-151; V. Velati, *Le cattedrali romaniche pugliesi*<sup>2</sup>, Roma-Bari 2007, 78-80.

<sup>2</sup> P. Belli D'Elia, *La Puglia*, in S. Chierici (a cura di), *Italia Romanica*, vol. 8, Milano 1987, 256.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Belli D'Elia, *Puglia Romanica*... cit., 159-160, ritiene che le scelte iconografiche possano essere ricondotte a quella corrente culturale pugliese imbevuta di elementi greci e orientali e meno incline alle visioni cupe e apocalittiche della tradizione nordica.



1. - Bitonto, cattedrale. Portale centrale: particolare dell'architrave con *Adorazione dei Magi* (foto G. Lepenne - 2009).

sitazione, dell' *Adorazione dei Magi* e della *Presentazione al Tempio* e, nella lunetta, la scena dell' *Anastasis*.

L'iconografia dei Magi, cui l'ideatore ha afferito, è comunque una versione in cui, dopo quasi dieci secoli dalla sua ideazione, i caratteri distintivi sono ormai sedimentati e vengono forse ripetuti per convenzione; il valore ivi attribuito è, però, rinnovato. Formalmente, i re Magi 'bitontini' rivelano caratteri consimili: la posa è pressoché

identica e i volti privi di espressività. Mutilazioni subite nel corso del tempo<sup>5</sup> non permettono, in realtà, una valutazione esaustiva, ma gli elementi in nostro possesso risultano comunque sufficienti (fig. 1).

Il primo Magio, che la 'didascalia' rubricata alle sue spalle, aggiunta in un secondo tempo<sup>6</sup>, indica essere *REX MELCION*, ha lunghi baffi e barba bipartita, entrambi incisi con tratti sottili e ravvicinati, come i capelli che si intravedono tra la fronte e la sottile corona; egli, come gli altri due viaggiatori, muove il passo con la gamba destra e il veloce andamento fa sollevare leggermente la tunica, che scopre la sottoveste con vistose pieghe. Gli ampi mantelli, trattenuti sullo sterno dalla spilla ovale – visibile solo sul mantello di Melchiorre e della Vergine, ma verosimilmente presente anche negli altri due Magi –, raggiungono le caviglie e lasciano trasparire i movimenti corporei in tutti e tre i personaggi. Melchiorre sembra trattenere il braccio destro sul petto in segno di riverenza, mentre col sinistro porge al Bambino un vasetto, a forma di clessidra, non più visibile<sup>7</sup>. Il secondo Magio, *REX BALATATAR*, è purtroppo mutilo della parte superiore. Considerando il fatto che il terzo Magio appare imberbe, mentre il primo possiede una barba folta, possiamo supporre che, in tal modo, l'artista avesse differenziato le età dei Magi e che pertanto Baldassarre avesse una barba medio-corta. La sua veste è simile a quella degli altri due Magi nella tunica, ma differente nel mantello che, anziché possedere solchi 'decorativi' stilizzati ondulati e orizzontali, mostra solchi più profondi e pieghe verticali sovrapposte, che ri-

<sup>5</sup> Nel marzo del 2009, un atto vandalico ha privato il secondo Magio, già acefalo, anche del braccio destro che reggeva il dono. I frammenti, custoditi dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Puglia, attendono di essere ricomposti e ricollocati.

<sup>6</sup> Belli D'Elia, *La Puglia...* cit., 256. Queste iscrizioni meriterebbero uno studio approfondito, in quanto le singole lettere presentano segni che potrebbero rivelarsi nessi inconsueti capaci di fornire informazioni precise.

<sup>7</sup> La ricerca è stata condotta anche in base alla documentazione fotografica – resa disponibile dall'archivio privato di A. Mignozzi – risalente al novembre del 2006, che censisce numerosi dettagli allora ancora apprezzabili.



2. - Bitonto, cattedrale. Portale centrale: particolare dell'architrave con *Adorazione dei Magi* (Archivio fotografico privato A. Mignozzi - novembre 2006).

chiamano quelle della sottoveste; un lembo di questo mantello appare anche sul fondo, in un rilievo difficilmente distinguibile<sup>8</sup>. Mentre la mano destra – anch'essa non più visibile – reggeva con eleganza un piccolo vasetto tondeggiante, la mano sinistra è sollevata e volge il palmo verso il Bambino, una sorta di *gestus promulgandi* col quale accenna un saluto rispettoso (fig. 2). Il Magio più giovane, *REX GASPAR*, coronato anch'egli, sembra la versione semplificata del primo

Magio: la tunica e il lungo mantello avvolgono il corpo, ma la maggiore compostezza – si noti che egli è l'unico ad avere entrambi i piedi ben appoggiati alla linea di fondo – fa sì che l'abito non si alzi e non mostri la sottoveste; dolci e più numerose linee curve distinguono la veste, di cui un lembo tondeggiante è inciso sul fondo. Il dono era retto dalla mano destra, con l'avambraccio parzialmente coperto dal mantello che vi ricade morbidamente, mentre la mano sinistra compie un gesto estremamente simbolico: indica la stella posizionata sulla testa del Bambino. Indipendentemente dalla maldestra disinvolture con cui l'artista ha realizzato il braccio e la mano, espressi in una posizione anatomicamente impossibile, non si può ignorare l'importanza di questo gesto, il cui valore era stato codificato addirittura nel III secolo d.C. e portava con sé un 'bagaglio' semantico di grande pregio: il Bambino, la cui nascita era stata accompagnata da un eccezionale evento astrale, era colui che avrebbe donato la salvezza al mondo intero<sup>9</sup>. Se già di per sé tale gesto possedeva grandi valenze

<sup>8</sup> La frattura dell'architrave, in questo punto, rende ardua la lettura di questo particolare.

<sup>9</sup> Il gesto è, infatti, presente nella più antica rappresentazione della *Natività* mai ritrovata, quella affrescata sulla volta di un cubicolo ornato con stucchi e pitture nella catacomba romana di Priscilla. In questa raffigurazione, accanto a Maria che regge il Bambino, appare un personaggio in tunica da filosofo, riconosciuto come Profeta, che indica una stella in ocra gialla disegnata sulla testa del Fanciullo. Si ritiene, ormai all'unanimità, che l'affresco sia la rappresentazione figurata della profezia veterotestamentaria in *Numeri* 24,17, pronunciata da Balaam: «Io lo vedo, ma non ora, io lo contemplo, ma non da vicino. Una stella spunta da Giacobbe e uno scettro sorge da Israele». Si veda J. Wilpert, *La divina maternità di Maria Vergine e il profeta Isaia*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 11, 1934, 151-155; S. Carletti, *Guida delle catacombe di Priscilla*, Città del Vaticano 1981<sup>2</sup>, 23; P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, 288; A. Quacquarelli, *La conoscenza della Natività dalla iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi*, in *Vetera Christianorum* 25, 1988, 199-221. Successivamente, questo gesto divenne sempre più popolare, ma, essendo venuta meno la fama dei personaggi dell'Antico Testamento, fu affidato al primo dei Magi: esempio ne sono i sarcofagi del IV secolo, in cui la scena dell'Epifania è costituita dai tre Magi, con passo simile e con i doni tra le mani, guidati dal primo di loro che indica la stella, posizionata proprio in direzione del Bambino. Nei secoli seguenti, per vari motivi, il gesto degradò al secondo Magio e, successivamente, al terzo, mantenendo tutti i suoi valori, ma utilizzato forse per convenzione. Per la sua permanenza nell'arte medievale, G.

simboliche, ne assumeva un numero maggiore se abbinato al raro gesto del Bambino: egli, infatti, trattiene sul petto un *volumen devolutum*, tenuto aperto con entrambe le mani. Il *volumen*, noto simbolo di sapienza, in questo caso semi-aperto, indica anche l'annuncio, la trasmissione della dottrina; egli è, infatti, il nuovo re e con lui una nuova legge è stabilita: le profezie contenute nei rotoli delle Antiche Scritture si erano realizzate con la sua nascita, il popolo di Dio non avrebbe più dovuto attendere il Messia; Gesù Cristo, il Salvatore, era venuto al mondo<sup>10</sup>.

Un significato così vigoroso, nei modi certo appartenente alla prima età cristiana, non deve però stupire alle soglie del XIII secolo. Con la Riforma Gregoriana si recuperarono, infatti, i modelli paleocristiani, con un mirato intento catechetico. Questa scelta 'politica' derivava da una doppia esigenza: mostrare la continuità e la coesione morale fra la Chiesa di Roma e la Chiesa paleocristiana ed evocare la stessa tensione simbolica che, sviluppata nei cicli cristologici, assumeva adesso nuovi e più pregnanti significati<sup>11</sup>. Questa necessità era nata a causa del clima religioso che gran parte dell'Occidente viveva nel XII secolo: lo scontro con i movimenti ereticali.

Non si deve sottovalutare, infatti, il ruolo che questi gruppi religiosi 'alternativi' ebbero durante il periodo di crisi della Chiesa<sup>12</sup>. L'aumentare di strati sociali poveri e il forte divario con le classi egemoni, nonché la corruzione del clero, resero insicuri i credenti, la cui fede, spesso già fragile, venne ulteriormente incrinata da dottrine che conquistavano popolarità sempre crescente. Un esempio su tutti è fornito dal movimento settario dei Catari<sup>13</sup>, che, animato da eccesso di zelo, rivide la dottrina cristiana in favore di letture docetiste e tendenzialmente filosofiche. Una visione fortemente dualistica del mondo, diviso tra le entità Bene (Dio) e Male (Satana), sembrava pendere verso le forze negative, in quanto tutto il mondo materiale era opera del Male e, di conseguenza, l'espiazione dal peccato poteva essere raggiunta solo conducendo una vita di rinunce, stenti e povertà, culminante nell'abbandono della vita terrena. I Catari, approfittando della povertà dilagante, non incontrarono difficoltà

Vezin, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'Art chrétien primitif*, Parigi 1950, 60-62. La scultura di Bitonto aderisce perfettamente a quest'iconografia preta di significati, cui pure se ne aggiungono altri.

<sup>10</sup> Belli D'Elia, *La Puglia...* cit., 256, ritiene che la tematica sviluppata dalle sculture sia un poema della Salvezza raggiungibile attraverso Cristo.

<sup>11</sup> A. C. Quintavalle, *L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in Occidente. L'imitazione dei sarcofagi romani e il racconto gregoriano per le immagini; dalla metà del XII secolo la rivoluzione dell'iconografia suggerisce il confronto con i catari*, in *Idem* (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Milano 2006, 327-350, qui 330-346. Utile anche A. C. Quintavalle, *Arredo, rito, racconto: la Riforma Gregoriana nella ecclesia medievale in Italia*, in *Idem* (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Milano 2007, 25-52, qui 42-44.

<sup>12</sup> G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana: secoli XI-XIV*, Roma 1997, 23-39.

<sup>13</sup> Quintavalle, *L'antico, l'arredo, le sepolture...* cit., 330-336, ricorda che la volontaria e sistematica ripresa del mondo simbolico paleocristiano aveva il fine di rendere più salda e unita la Chiesa agli occhi dei credenti, in modo tale da indebolire le forze del Catarismo. Il ritorno all'antico era quindi parte di un progetto politico-culturale ben definito.

nel fare proseliti, allontanando consistenti gruppi dalla Chiesa ufficiale<sup>14</sup>. Bisogna considerare che in Puglia la situazione fu certo di dimensioni ridotte<sup>15</sup>, ma un progetto iconografico che esaltava la Salvezza<sup>16</sup> non poteva ignorare il fatto che il popolo ormai perdesse le speranze e volesse raggiungere la salvezza con le proprie forze, credendo peraltro che Cristo non fosse nato da Maria e che quindi tutto il Cristianesimo si fondasse su una serie mirabolante di errori<sup>17</sup>. Considerando che il Catarismo era arrivato in Italia con la mediazione della Francia, passando per la Lombardia, l'Emilia Romagna e l'Umbria<sup>18</sup>, non si può escludere che, oltre modelli culturali e influenze stilistiche, percorsi battuti dai pellegrini come la *via Francigena*<sup>19</sup> fossero stati anche veicolo di nuove tendenze pseudo-religiose.

Nel secolo XI, un monaco francese, Paolo di Chartres, definì i Catari 'pagani', in quanto riteneva che essi si comportassero *more antiquorum paganorum*<sup>20</sup>. Questa testimonianza creava quindi un precedente non trascurabile: i Magi erano stati i primi pagani a comprendere la grandezza del Messia 'neo-nato' e a diventarne fedeli devoti; essi, nel ruolo di *primitiae gentium*,<sup>21</sup> erano stati assunti, poi, come *exempla* per la

<sup>14</sup> R. Manselli, *Studi sulle eresie del secolo XII*, Roma 1975; F. Tocco, *Storia dell'eresia nel Medioevo*, Firenze 2000; J. Manna, *L' "Albero di Jesse" nel Medioevo italiano, un problema di iconografia*, Roma 2001, in particolare modo 37-87; B. Garofani, *Le eresie medievali*, Roma 2008.

<sup>15</sup> I movimenti ereticali al Sud d'Italia non sono stati approfonditamente indagati, ma A. Brusa, *Eretici in Italia meridionale dall'età normanna all'età angioina*, in *Quaderni medievali* I, giugno 1976, 44-54, ricorda che nel 1220 lo stesso Federico II emanò una costituzione, che seguiva i dettami del Concilio lateranense di cinque anni prima, nella quale equiparava l'eresia al reato di lesa maestà, provvedimento che si giustifica solo con la presenza di consistenti gruppi anti-cattolici anche nell'Italia meridionale.

<sup>16</sup> Manna, *L' "Albero di Jesse"*... cit., 35, riferisce che «la lotta agli eretici, dopo una prima forma di repressione armata si svilupperà come reazione culturale organizzata da parte della Chiesa; le strutture ecclesiastiche cercheranno di recuperare il terreno perduto elaborando nuovi strumenti per la diffusione catechetica e per la verifica del livello di ortodossia nel *populus fidelium*». È noto, infatti, che nel XII secolo la Chiesa pose su uno stesso livello le immagini e la parola come strumento di persuasione e, in linea con la tradizione gregoriana, caricò la scultura monumentale delle antiche funzioni di *aedificatio*: H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001, 11-36. Secondo G. Marella, *Il portale maggiore della cattedrale di Bitonto: immagini medievali tra salvezza e pellegrinaggi*, in *Studi Bitontini* 83-84, 2007, 27-47, qui 37, «la riforma propose un linguaggio ed una semantica che i fedeli receperono in virtù di un patrimonio cognitivo stratificato e condiviso, in grado di decodificare correttamente le immagini e la trama di significati e allusioni».

<sup>17</sup> Manselli, *Studi sulle eresie*... cit., 262-266.

<sup>18</sup> Manna, *L' "Albero di Jesse"*... cit., 73-74.

<sup>19</sup> Il tratto della *via Francigena* in Puglia era un diverticolo dell'antica *via Traiana*, che da Troia si snodava nel Tavoliere sino al porto di Siponto, ancora attivo, sino alle soglie del XIII secolo, per le comunicazioni con l'opposta sponda balcanica e con l'Oriente, e per altri tratti proseguiva fino al settore meridionale della regione: N. Ohler, *I viaggi nel Medioevo*, Milano 1988, 305-420; R. Stopani, *La via Francigena del Sud. L'Appia Traiana del Medioevo*, Firenze 1992; R. Oursel, *Vie di pellegrinaggio e Santuari*, Milano 1993.

<sup>20</sup> Paolo di Chartres, *Vetus Agano*, PL CLV 265-266.

<sup>21</sup> Agostino, *Sermones*, In *Epiphania Domini*, 374 (augm), 12-14, 18. Per questo discorso, di recente attribuzione, si rimanda a F. Dolbeau, *Sant'Agostino. Discorsi Nuovi XXXV/2*, Roma 2002, 522-533.

prima comunità cristiana<sup>22</sup>. I Magi venuti dall'Oriente avevano inteso, prima degli stessi Giudei, che Gesù Cristo dava compimento alle Antiche Scritture e che solo con Lui era perseguibile la via della Salvezza eterna e del perdono dal peccato. Essi, quindi, cresciuti spiritualmente in una falsa religione<sup>23</sup>, si erano convertiti ed erano tornati sulla 'retta via'<sup>24</sup>. Nei secoli questo valore si era affievolito e i Magi si erano trasformati semplicemente nel simbolo, nonché nei protettori, dei pellegrini<sup>25</sup> ovvero erano diventati un modello di comportamento da emulare durante le celebrazioni<sup>26</sup>.

L'esigenza di recuperare la fiducia dei cristiani allontanatisi dalla Chiesa e di rin-

<sup>22</sup> Ambrogio, *Expositio evangelii secundum Lucam*, II, 43-48, CCL 14, 389-412, chiama in causa i Magi, ponendo in risalto il fatto che essi costituiscano un esempio da imitare: «[...] *An mediocribus signis deus probatur, quod angeli ministrant, quod magi adorant, quod martyres confitentur? [...] Docuit enim nos sanctus Matthaeus non mediocre mysterium, quod sanctus Lucas, quia plene iam erat expositum, silendum putavit, satis se divitem fore credens, si praesaepe sibi domini ex omnibus vindicasset. Istum igitur parvulum, quem tu quasi vilem, qui infidelis es, arbitraris, magi ex oriente venientes tam longo spatio sequebantur et procidentes adorant et regem adpellant et resurrecturum fatentur offerentes de thesauris suis aurum, tus et murram. Quae sunt ista verae fidei munera? Aurum regi, tus deo, murra defuncto; [...] Ergo magi de thesauris suis offerunt munera. Vultis scire quam bonum meritum habeant? Stella ab his videtur et ubi Herodes est non videtur; ubi Christus est rursus videtur et viam monstrat. Ergo stella haec via est et via Christus, quia secundum incarnationis mysterium Christus est stella; oriatur enim stella ex Iacob et exsurget homo ex Israhel. Denique ubi Christus et stella est; ipse enim est stella splendida et matutinae. Sua igitur ipse luce se signat. Accipe aliud documentum. Alia venerunt via magi, alia redeunt; qui enim Christum viderant, Christum intellexerant meliores utique quam venerant revertuntur. [...] Sed tamen qui sunt isti magi nisi qui, ut historia quaedam docet, a Balaam genus ducunt, a quo prophetatum est: oriatur stella ex Iacob. Isti ergo sunt non minus fidei quam successionis heredes. Ille stellam vidit in spiritu, isti viderunt oculis et crediderunt. Viderant novam stellam quae non erat visa a creatura mundi, viderant novam creaturam [...]*». Questo passo è quindi iniziale di un atteggiamento spirituale che la Chiesa proponeva ai fedeli: la gratitudine nei confronti del sacrificio del Cristo era un dovere; il modo più consono per rendere grazie era quello di trasformarsi nel modello del perfetto cristiano, incarnato in questo caso, simbolicamente, dai Magi, i quali erano stati capaci di riconoscere il Re dei re e di prostrarsi a Lui con umiltà e disposizione d'animo.

<sup>23</sup> Cromazio di Aquileia, *Tractatus in Mathaeum, tractatus V, In Math. 2*, 10-12, CCL 9, 238.

<sup>24</sup> Sempre secondo Cromazio – per cui si veda la nota precedente – i Magi erano stati avvertiti dall'angelo di non tornare da Erode (*Mt 2*, 11-12) e di prendere un'altra strada per rientrare nei loro Paesi, in quanto la vecchia strada era quella dell'errore: *viam prioris itineris, id est erroris veteris*.

<sup>25</sup> G. Marella, *Pellegrinaggio in Terrasanta nelle sculture Pugliesi Medievali*, in H. Houben, B. Vettere (a cura di), *Pellegrinaggio e Kulturtransfer nel Medioevo Pugliese*. Atti del primo seminario di studio dei Dottorati di ricerca di ambito medievistico delle Università di Lecce e di Erlangen (Lecce, 2-3 maggio 2003), Martina Franca 2006, 27-42.

<sup>26</sup> Giuliano di Vezelay, *Sermo in Epiphaniam II, Mt 2*, 11, SC 192, 80-82, offre una curiosa testimonianza: egli trae spunto dal passo in *Mt 2*, 11, che descrive l'arrivo dei Magi dinanzi al Bambino e il seguente atto di prostrazione e adorazione, per esortare i fedeli ad assumere un atteggiamento dignitoso. I Magi, in qualità di maestri, insegnavano quindi un elemento del culto divino. Il ministro accusa i fedeli di non rispettare il rituale stabilito da questi autorevoli predecessori e di entrare nella casa di preghiera e subito, fiacchi e svogliati, di sedersi e accasciarsi come se gravati da enormi pesi; poi continua accusandoli non solo di sistemarsi con disinvoltura e quindi di non prestare attenzione, bensì addirittura di dormire. L'ammonizione si conclude dichiarando che, se proprio essi non fossero riusciti ad assumere una condotta di devozione e santità paragonabile a quella dei re Davide o Salomone, almeno avrebbero dovuto provare ad imitare i Magi, i quali semplicemente prostrandosi avevano adorato Cristo.

saldare le coscienze dei fedeli portò, quindi, a recuperare questa simbologia smarrita, intesa come testimonianza indiscutibile della giustezza del Credo cristiano. Il messaggio dell'Adorazione del portale di Bitonto annunciava quindi che la Salvezza poteva essere raggiunta solo tramite Cristo, unico e vero figlio di Dio, riconosciuto come tale dai Magi ben dodici secoli prima: chi si era allontanato dalla Chiesa di Roma doveva, seguendo il loro esempio, convertirsi e ritrovare la fede perduta.

Il valore sapienziale dei Magi viene accentuato in un altro rilievo pugliese, dove, per tal ragione, essi sono rappresentati come sacerdoti e non come sovrani: l'archivolto scolpito del portale della chiesa di Santa Maria di Cerrate, nei pressi di Squinzano (Lecce). La fondazione del monastero italo-greco è forse attribuibile a Tancredi<sup>27</sup>, tuttavia è probabile che il complesso esistesse già nei primi decenni del XII secolo<sup>28</sup> e che a metà del successivo fosse pienamente attivo<sup>29</sup>. Il portale, invece, è stato montato più tardi ed è giunto pesantemente manomesso<sup>30</sup>. L'archivolto, composto da sei conci su cui si snoda il ciclo dell'*infantia Salvatoris*, pone gli antecedenti della *Annunciazione* e della *Visitazione*, per poi culminare nelle scene della *Natività*<sup>31</sup>.

Il primo concio alla sinistra del piccolo listello in chiave d'arco, che reca scolpita la stella a sei punte<sup>32</sup>, ospita le tre figure dei Magi<sup>33</sup> (fig. 3). Questi, rigidamente sistemati l'uno dietro l'altro, hanno aspetto severo e ieratico. Tutti e tre indossano lunghe tuniche che lasciano appena intravedere le punte dei calzari e, sulle spalle, lunghi

<sup>27</sup> A. Pepe, *La cultura architettonica fra età normanna e aragonese*, in B. Vetere (a cura di), *Storia di Lecce. Dai Bizantini agli Aragonesi*, Bari 1993, 617-660, qui 628.

<sup>28</sup> G. Bertelli, *Arte bizantina nel Salento. Architettura e scultura (secc. IX-XIII)*, in B. Vetere (a cura di), *Ad Ovest di Bisanzio. Il Salento Medioevale*. Atti del seminario internazionale di studio (Martano, 29-30 aprile 1988), Galatina 1990, 215-240, qui 235.

<sup>29</sup> M. S. Calò Mariani, *Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l'Oriente latino*, in *Roberto il Guiscardo e il suo tempo*. Atti delle prime giornate normanno sveve (Bari, 28-29 maggio 1973), Bari 1991, 41-76, qui 70; T. Pellegrino, *Santa Maria a Cerrate. Antica Abbazia*, Lecce 2004, 20-21.

<sup>30</sup> Pepe, *La cultura...* cit., 650.

<sup>31</sup> Le scene includono: l'*Arrivo dei Magi*, la *Natività*, composta da Maria a riposo affiancata dal bue, dall'asino e dal Bambino, al di sotto, poi, una delle due levatrici lava il Bambino, affiancata da Giuseppe nel consueto atteggiamento meditabondo: É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Parigi 1904, 659-662.

<sup>32</sup> G. Dalli Regoli, *Dall'alto Medioevo al XIII secolo: l'impronta bizantina dominante e gli apporti dell'Occidente*, in Vetere (a cura di), *Storia di Lecce...* cit., 575-615, qui 614, a tal proposito ritiene che «con un espediente geniale i due conci della sommità, su cui sono raffigurati il Viaggio dei Magi e la Natività, sono separati da un listello che reca la stella guida: non sembra casuale che sull'esiguo cuneo inserito in chiave d'arco sia situato l'elemento di mediazione fra i Magi e Cristo, fra Antica e Nuova Sapienza».

<sup>33</sup> La critica è concorde nell'identificazione del soggetto: solo S. Castromediano, *La Chiesa di S. Maria di Cerrate nel contado di Lecce*, Lecce 1877, 38, mostra di essere fermo al livello – per così dire – pre-iconografico, definendo asetticamente la rappresentazione come un gruppo composto da tre sacerdoti che reggono vasi sacri. Altri studiosi hanno, invece, prontamente interpretato il trio come quello dei Magi. Così C. De Giorgi, *La Chiesa di S. Maria di Cerrate*, in *Rassegna nazionale*, Firenze 1888; A. S. Elia, *Cerrate*, in *Lu lampiune* 8/1, aprile 1992, 117-123; R. Barletta, *Santa Maria di Cerrate. La Storia nascosta*, 2003 Lecce, 22; Pellegrino, *Santa Maria...* cit., 48.



3. - Squinzano, abbazia di Santa Maria di Cerrate. Portale centrale: particolare dell'archivolto con *Arrivo dei Magi guidati dalla stella* (foto G. Lepenne - 2009).

mantelli di cui un lembo è trattenuto con l'avambraccio destro, stretto al torace. La posa ingessata non viene stemperata neanche dai volti, che paiono assorti, ma non ancora concentrati sul Bambino. Ad accentuarne l'aspetto austero è poi la posizione delle mani: essi trattengono, infatti, saldamente i doni al petto – parzialmente diversi tra di essi – con entrambe le mani, ovvero la mano destra stringe lo stelo dei 'calici', mentre la mano sinistra, di cui si intravedono i polpastrelli, sostiene il piedistallo col palmo.

Per quanto consimili, i Magi mostrano alcune differenze: nonostante gli abiti lunghi e drappeggiati allo stesso modo, con solchi netti e talvolta paralleli, è possibile distinguerli grazie al consueto attributo della barba – lunga e appuntita per il più anziano, medio-corta e tondeggiante per il secondo, assente nel terzo –, che ne definisce l'età<sup>34</sup>, ma soprattutto grazie ai copricapo; le raffigurazioni dei Magi qui indicate risultano le uniche, tra le attestazioni in Puglia<sup>35</sup>, che ancora propongono i berretti dal gusto

spiccatamente orientale: il primo Magio, di profilo, sembra indossare il tipico *pileus*, di ascendenza frigia, nella modifica che prevede il copricapo a calotta e un pezzo di stoffa che segue la lunghezza dei capelli e copre la nuca; il secondo, voltato di tre quarti, indossa un *fez* liscio, mentre il terzo, in posizione frontale, un basso *tarbush* rigato. Possiamo quindi supporre che l'artista avesse volutamente raffigurato copricapo tradizionali diversi tra loro perché indicativi di specifiche regioni dell'Oriente, al fine di caratterizzarne precisamente le etnie<sup>36</sup>. La lunga veste sembra, invece, ispirata ai modi bizantini, veicolati tramite le vie di pellegrinaggio<sup>37</sup>. Altri elementi, invece, quali la densità plastica, il forte linearismo dei panneggi e l'allineamento delle figure, lungo l'archivolto esterno del portale, hanno indotto la critica ad assimilare

<sup>34</sup> Bisogna anche sottolineare che il terzo Magio, Gaspare, è di aspetto decisamente fanciullesco, mentre l'anzianità di Melchiorre, l'unico Magio di profilo, è accentuata anche dalle labbra serrate e ricurve verso il basso.

<sup>35</sup> Nel secolo XI, si operò la trasformazione iconografica dei berretti frigi in corone: nobilitare i Magi avrebbe significato, al contempo, esaltare l'oggetto della loro adorazione, Gesù Cristo. Stupisce perciò che, in questo periodo, i Magi indossino ancora i copricapo tradizionali dei Paesi orientali. Questa è quindi un'ulteriore dimostrazione del recupero dei modelli paleocristiani che, infatti, prevedevano per i Magi copricapo frigi: Vezin, *L'Adoration...* cit., 32, 109.

<sup>36</sup> Una suggestione puramente visiva porta a richiamare la forte somiglianza, di impostazione e di disegno, con le figure sumeriche. Si veda, ad esempio, la statua del principe Išup-ilum o, per la sola posizione corporea, la statua della Dea con il vaso che zampilla, entrambe ad Aleppo, datate al II millennio a.C.: A. Parrot, *Sumeri. L'alba della civiltà del Vicino Oriente*, Milano 2005, 255, 260.

<sup>37</sup> Calò Mariani, *Sulle relazioni...* cit., 70.

questa produzione scultorea agli esemplari d'oltralpe<sup>38</sup>. Questi rilievi diventano quindi testimonianze di quel *milieu* culturale che vedeva la commistione di numerosi stili, l'incontro di diverse culture, l'armonia delle differenti influenze quali caratteri peculiari della propria espressione artistica.

Prodotto dello stesso clima 'multi-culturale' è anche il capitello destro del portale della chiesa di San Leonardo di Lamavolara, presso Siponto (Foggia), datato tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo<sup>39</sup>. L'abbazia rappresentava l'ultima tappa della *via Francigena* per tutti i pellegrini che cercavano ristoro, prima della difficile salita penitenziale per la vetta micaelica: alla chiesa era, infatti, affiancata una *domus hospitalis*<sup>40</sup>. Il complesso, retto dai Canonici Regolari di Sant'Agostino e fondato già entro il 1127<sup>41</sup>, visse un secolo di floridezza, conclusosi intorno al 1250<sup>42</sup>, quando i monaci abbandonarono il sito<sup>43</sup>. Esso fu affidato ai Cavalieri Teutonici del monastero di Santa Maria in Gerusalemme che lo tennero sino al 1482<sup>44</sup>. L'analisi complessiva delle sculture rivela forme e suggestioni stilistiche provenienti dalla coeva produzione abruzzese<sup>45</sup> e france-

<sup>38</sup> G. De Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, II, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* VI, 1937, 47-129, in particolar modo 88-89, pone in parallelo le sculture qui esaminate con quelle del portale della cattedrale di Chartres; Calò Mariani, *Sulle relazioni...* cit., 71, a sua volta, ritiene vivida la presenza della cultura francese, in particolar modo poitevina. Si vedano altresì Bertelli, *Arte bizantina...* cit., 235; Pepe, *La cultura...* cit., 650.

<sup>39</sup> Bertaux, *L'Art dans l'Italie...* cit., 641-643, 664-666, ritiene che tutta la chiesa fosse databile all'età federiciana: così anche M. S. Calò Mariani, *Aggiornamento all'opera di Emile Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale*, Roma 1978, 822-827, 879-882. L. Derosa, *L'Abbazia di S. Leonardo di Siponto in Lama Volara: alcune ipotesi sulla decorazione scultorea*, in *Archivio Storico Pugliese* 57, 2004, 173-215, qui 193, ritiene che il portale sia stato sicuramente realizzato tra i priorati di Pietro II e Pietro III, ossia tra il 1184 e il 1223.

<sup>40</sup> A. Pepe, *Vie dei pellegrini e ospedali in Puglia durante il Medioevo: testimonianze documentarie e monumentali*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Le vie del Medioevo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998), Parma 2000, 223-233.

<sup>41</sup> F. Camobreco, *Regesto di S. Leonardo di Siponto*, Roma 1913, doc. n. 6, a. 1132. M. S. Calò Mariani, *Culto dei Santi lungo il cammino dei pellegrini. San Leonardo de Noblat e la Puglia*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (a cura di), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007, 158-166, ritiene che l'origine della chiesa possa essere più specificatamente legata a Boemondo (1058-1111).

<sup>42</sup> S. Mastrobuoni, *San Leonardo di Siponto. Storia di un monastero della Puglia*, Foggia 1960; A. Ferrara, *San Leonardo di Siponto e Don Mastrobuoni*, in *La Capitanata. Rassegna di vita e di studi nella provincia di Foggia* VIII, 1970, 156-170.

<sup>43</sup> M. S. Calò Mariani, *L'Arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, 57-62; *Eadem*, *L'Arte medievale e il Gargano*, in G. B. Bronzini (a cura di), *La Montagna Sacra. San Michele Monte Sant'Angelo il Gargano*, Manduria 1991, 56-72, qui 57; L. Derosa, *Postille a San Leonardo di Siponto*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i modelli*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), Milano 2002, 529-544, qui 529; S. Mola, *La chiesa abaziale di S. Leonardo a Siponto*, in Fonseca, *Cattedrali di Puglia...* cit., 90-95.

<sup>44</sup> Velati, *Le cattedrali romaniche...* cit., 23.

<sup>45</sup> Sul rapporto tra le sculture abruzzesi e le sculture della Capitanata, Calò Mariani, *Aggiornamento...* cit., 823-826; *Eadem*, *Due cattedrali del Molise. Termoli e Larino*, Roma 1979; G. Fossi, *La scultura...*



4. - Siponto, chiesa di San Leonardo in Lamavolara. Portale settentrionale: particolare del capitello destro con *Adorazione dei Magi* (Archivio fotografico privato A. Mignozzi - 2009).

se<sup>46</sup>; il capitello con l'*Adorazione dei Magi* è esemplificativo di questo *me-lange* stilistico (fig. 4).

Un'inedita grazia valorizza i Magi 'sipontini': le figure risultano ben calibrate nelle pose ondegianti e ritmiche<sup>47</sup>, accentuate dalle vesti preziose, di foggia dichiaratamente orientale<sup>48</sup>, che seguono morbidamente i movimenti del corpo; i panneggi si dipartono

dalla cinta stretta sulle anche fino ad arrivare alle caviglie, dove si aprono 'a ventaglio'. Le stoffe con ricami floreali alternati a piccoli elementi circolari e gli orli perlinati palesano riferimenti bizantini<sup>49</sup>. Le uniche varianti apprezzabili tra i tre

*romanica in Capitanata: l'Abbazia di Pulsano e i frammenti scolpiti nel Museo di Monte S. Angelo*, in *Garganostudi* III, 1980, 74-85; Peraltro Calò Mariani, *La scultura in Puglia...* cit., qui 255-256, specifica che non si dovrebbe parlare di precedenze, quanto di «concomitanze formali e di gusto, favorite indubbiamente dalla frequentazione di *magistri* formati o 'passati' in quelle prestigiose botteghe»: così G. Fossi, *L'abbazia di San Clemente a Casauria. Il monumento dal IX al XII secolo. Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in *Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia antica. Università G. D'Annunzio Chieti* II, 1981, 161-186; *Idem*, *Un insediamento benedettino sul lago di Lesina e qualche problema di arte medievale in Italia meridionale*, in C. D. Fonseca (a cura di), *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*. Atti del Convegno di Studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto, II, Galatina 1983, 265-284. Belli D'Elia, *La Puglia...* cit., 364-376, in particolare 374; Calò Mariani, *Culto dei Santi...* cit., 158-166, specifica inoltre che «a favorire la dinamica di tali relazioni fu la committenza (laica e religiosa) che aggregò artefici garganici e abruzzesi in seno agli stessi cantieri».

<sup>46</sup> Per le influenze francesi, De Francovich, *La corrente comasca...* cit., 88-91, il quale ritiene calzante il paragone con le sculture di Angoulême, e P. Belli D'Elia, *I grandi santuari della Puglia medievale. Sintesi*, in Quintavalle (a cura di), *Le vie...* cit., 236-245.

<sup>47</sup> Derosa, *L'Abbazia di S. Leonardo...* cit., 195.

<sup>48</sup> Calò Mariani, *La scultura in Puglia...* cit., 282-824, pone l'accento sulle influenze derivanti dai rapporti con la Terrasanta, iniziati con la circolazione di monaci, cavalieri, mercanti, pellegrini, artigiani, nell'una e nell'altra direzione e cementati grazie alla penetrazione e diffusione degli ordini crociati.

<sup>49</sup> Calò Mariani, *Culto dei Santi...* cit., 162, riferisce che nei secoli XI e XII, in questo lembo della Puglia, la tradizione bizantina era tenuta viva dalla presenza di icone, codici e suppellettili preziose.

abiti sono 'nascoste' nel bordo inferiore della tunica: al primo Magio resta il bordo di perle comune a tutte le altre figure, al secondo tocca un motivo a corda con piccoli solchi obliqui, al terzo un cordoncino piatto che segue un disegno sinusoidale. Differenti sono anche i vasetti 'cupolati' che i Magi recano in dono tra le grandi mani, anch'essi scolpiti in modo tale da simulare preziose opere di oreficeria orientale.

Le fisionomie sembrano conformi e i capelli lunghi oltre l'omero, realizzati con solchi decisi, ordinatamente paralleli e bipartiti da una riga centrale, non mostrano differenze. Una lieve difformità è visibile nelle barbe: quella del primo Magio incornicia tutto il volto lambendo le basette, mentre quella del terzo arriva solo a metà della guancia e sembra meno fitta. Al secondo Magio, ora acefalo, forse spettava una barba di media lunghezza o un viso imberbe, se l'artista aveva differenziato l'età dei tre, ma aveva invertito l'ordine degli ultimi due Magi. Purtroppo rimaniamo fermi a un livello puramente ipotetico, in quanto l'analisi autoptica del capitello non fornisce elementi chiarificatori e le immagini di repertorio non permettono ulteriori slanci (fig. 5).

I Magi, avanzanti flessuosamente al cospetto di Cristo bambino, chinano il capo in segno di deferenza, ma rivolgono lo sguardo verso il viandante, esattamente come il Fanciullo. Egli, la cui mano destra, oggi mancante, era forse sollevata nel gesto di saluto, regge nella mano sinistra un *volumen involutum*, simbolo della purezza della dottrina, purezza intatta e intangibile. Come a Bitonto, il rilievo rimanda quindi alla profezia in *Numeri* 24,17; se a questo si aggiunge che la profezia è pronunciata da Balaam e che proprio costui è raffigurato sul capitello simmetrico al nostro, sul montante sinistro, il programma iconografico del portale risulta completo<sup>50</sup>. Una lunga tradizione esegetica attestava, infatti, il rapporto tra i Magi e Balaam, di cui pare fossero discendenti, nonché discepoli nella fede<sup>51</sup>. Lo scopo dell'iconografia rappresentata è pertanto quella di suggellare il legame tra l'Antico e il Nuovo Testamento: tutte le profezie veterotestamentarie si erano compiute con la nascita di Cristo. Il fatto che i volti siano puntati sul riguardante accentua il valore parenetico delle immagini scelte: i *viatores* non avrebbero potuto ignorarne il messaggio, specialmente considerando che, sul percorso intrapreso, essi avevano osservato, nella scultura di numerose altre cattedrali, soggetti analoghi; il messaggio, così reiterato, amplificava il suo potere persuasivo.

Un breve cenno merita anche l'architrave scolpito da un giovane Anseramo da Trani sul portale di Terlizzi<sup>52</sup>, del terzo quarto del XIII secolo<sup>53</sup>, attualmente inca-

<sup>50</sup> G. Marella, *Balaam e i Magi: l'iconografia del portale settentrionale di S. Leonardo di Siponto*, in H. Houben, *San Leonardo di Siponto. Cella monastica, canonica, domus theutonicorum*. Atti del Convegno Internazionale (Manfredonia, 18-19 marzo 2005), Galatina 2006, 243-267, qui 258, ricorda che «nell'arte del XII secolo è possibile rintracciare l'accoppiata tipologica Magi-Balaam lungo il Camino de Santiago, nei capitelli di Saint Lazare ad Autun, di Saint Trophime ad Arles, in diversi punti a Chartres ed in altre sedi ancora», rafforzando con nuovi elementi il rapporto con la Francia.

<sup>51</sup> *Supra*, in particolare nota 22.

<sup>52</sup> Calò Mariani, *L'Arte del Duecento...* cit., 197.

<sup>53</sup> Tra 1250 e 1276, anno in cui realizza un monumento funebre a Bisceglie e che denota una diversa maturità. L'arco temporale potrebbe essere poi verosimilmente chiuso al 1258, anno di consacrazione



5. - Siponto, chiesa di San Leonardo in Lamavolara. Portale settentrionale: particolare del capitello destro con *Adorazione dei Magi* (da A. Haseloff, M. Wackernagel, *Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien*<sup>2</sup>, Kiel 2005, tav. LXXXI - 'foto giugno 1911').

stonato nella parete meridionale della chiesa del Rosario<sup>54</sup>, ma fino al 1782 collocato nel contesto originario del duomo romanico cittadino<sup>55</sup>. La scena della *Natività* è sintetizzata in un *continuum* che prevede i Magi – apparentemente privi di corona, ma dotati di una folta e classicheggiante capigliatura riccioluta – a cavallo verso destra, ove è la grotta di Betlemme<sup>56</sup> (fig. 6). La fattura del rilievo non è particolarmente raffinata<sup>57</sup>: la resa delle proporzioni mostra alcune esitazioni<sup>58</sup>, tutto il complesso appare appiattito sul fondo e i profondi solchi ondulati sulle vesti dei Magi non riescono a conferire la sensazione del

movimento; questa incertezza compositiva tuttavia non riduce il valore simbolico della rappresentazione.

Il primo dei Magi, infatti, indica con il braccio destro la stella, posizionata sul vertice della grotta stilizzata dinanzi a loro, mentre con la mano sinistra trattiene le briglie del suo cavallo quasi a volerne frenare il passo; col capo leggermente rivolto indietro simula poi un dialogo con gli altri due cavalieri. A enfatizzare l'importanza del gesto concorre anche la posizione del secondo Magio, il quale, *expansis manibus*, volta la testa verso il terzo Magio per comunicargli, in maniera concitata, di essere giunti presso il luogo ove giaceva il Messia a lungo cercato. Nella sua sintetica semplicità, la rappresentazione di Anseramo tratteneva ancora in sé i motivi rivelatori dell'iconografia paleocristiana, legati alla realizzazione delle profezie scritturistiche.

della chiesa, ma documenti che attestano lavori di decorazione anche nel decennio successivo non permettono ulteriori precisazioni: M. S. Calò Mariani, *Terlizzi nel panorama della cultura artistica del Duecento in Puglia*, in V. De Chirico, A. Tempesta (a cura di), *Schegge da una Cattedrale. Le pietre erratiche della Collegiata di San Michele Arcangelo (1235-1782)*, 23-36, 128-129, qui 26.

<sup>54</sup> Bertaux, *L'art dans l'Italie...* cit., 756-760; Calò Mariani, *Aggiornamento...* cit., 957-966.

<sup>55</sup> G. Valente, *Feudalesimo e feudatari in sette secoli di storia di un comune pugliese (Terlizzi 1073-1779). Periodo svevo (1194-1266)*, II, Molfetta 1983, 161; G. Valente, *L'antico duomo di S. Angelo*, in De Chirico, Tempesta (a cura di), *Schegge...* cit., 13-22.

<sup>56</sup> N. De Sario, *Il Duomo di Terlizzi tra architettura e memoria*, Terlizzi 2002, 42.

<sup>57</sup> Calò Mariani, *L'Arte del Duecento...* cit., 202, scrive che Anseramo era «un virtuoso decoratore, ma impacciato nel far figura».

<sup>58</sup> Indipendentemente dalla scala di rappresentazione, che varia per tutti gli episodi e che lascia intendere la volontà di stabilirne una gerarchia, all'interno dei singoli 'nuclei' le figure rivelano comunque nette sproporzioni, in particolar modo – per quello che interessa in questa sede – i Magi appaiono macrocefali rispetto alle dimensioni del corpo e gli stessi cavalli, sui quali essi incedono, mostrano notevoli ingenuità. Proprio questa difficoltà nel concepire la figura umana farebbe attribuire l'opera al suo periodo giovanile: De Chirico, Tempesta (a cura di), *Schegge...* cit., 128-129.



6. - Terlizzi, chiesa del SS. Rosario. Portale del fianco meridionale: particolare dell'architrave con *Viaggio dei Magi e Natività* (Archivio fotografico privato A. Mignozzi - 2009).

L'Adorazione dei Magi scolpita sul montante sinistro dello stipite del portale centrale della cattedrale di Bitetto, ascrivibile al secondo quarto del XIV secolo – periodo di fondazione e realizzazione dell'edificio –<sup>59</sup>, si inserisce in questo filone iconografico. Lo schema compositivo della scena è abbastanza semplice, la predominanza di linee verticali irrigidisce leggermente il gruppo, conferendo tuttavia maggiore solennità al momento rappresentato (fig. 7). Il terzo Magio, apparentemente il più giovane, ha la tunica che lascia le caviglie scoperte, corta mantella e forse cappuccio

adagiato sulle spalle; sui capelli, lunghi fino alle spalle, una sottile corona. Il volto è teso verso l'alto, in direzione della stella a otto punte. La mano destra è portata al petto in segno di reverenza, mentre la sinistra regge il dono. Il secondo Magio indossa una lunga tunica, che lascia scoperti solo i piedi, al di sopra della quale la lunga mantella, assicurata al collo da tre bottoni, cade morbidamente. I capelli, più lunghi di quelli del terzo Magio, sono similmente realizzati con solchi netti e ravvicinati; mentre la mano sinistra regge un cofanetto, la mano destra, mutila, sembra indicasse probabilmente la stella al Magio più giovane e, verosimilmente per questo motivo, il capo, ora quasi completamente mancante, è voltato nella sua direzione, simulando così un dialogo. Il primo Magio, il più anziano, con folta barba compatta, incisa con la stessa tecnica con cui sono trattati i capelli, è avvolto nell'ampio mantello, dal quale spuntano appena la punta della scarpa sinistra e la suola della destra; egli è, infatti, inginocchiato al cospetto di Gesù Cristo e sua Madre e, col capo chino verso il basso, la mano destra sul petto e la sinistra a reggere le vesti, mostra la sua devozione<sup>60</sup>. Melchiorre è privo di corona e non sembra stringere più il dono tra le mani: lo stato precario di conservazione non permette di verificare se il Bambino reggesse il dono appena ricevuto.

L'artista ha quindi tipizzato i tre Magi, diversificandone gli abiti, le acconciature, le età, le posizioni. Nonostante le fisionomie e le espressioni risultino stereotipate e

<sup>59</sup> P. Belli D'Elia, *La Cattedrale di Bitetto: gli antefatti medievali*, in C. Gelao, *La Cattedrale di Bitetto. Le addizioni settecentesche*, Bari 1998, 9-12, riferisce che l'iscrizione sull'architrave del portale reca il 1335 come data di nascita dell'intera Cattedrale e che i lavori non si sono spinti oltre il 1345. Il portale era probabilmente stato progettato e realizzato contemporaneamente alla fabbrica, per essere montato solo a conclusione dei lavori. Il cantiere era guidato dal *magister Lillum de Barulo*, Lillo o Lionello, forse di Barletta.

<sup>60</sup> Tra le raffigurazioni scultoree pugliesi medievali, questa rappresenta l'unico esemplare in cui si riscontra uno dei Magi *flexis genibus*.



7. - Bitetto, cattedrale. Portale centrale: particolare del montante esterno dello stipite sinistro con *Adorazione dei Magi* (foto G. Lepenne - 2009).

prive di vitalità<sup>61</sup>, l'artista si riscatta con la maestria rivelata dai dettagli: si guardino, in particolar modo, il cingolo del terzo Magio – una corda ritorta su se stessa, con nodi stretti a spazi regolari – e la cinta con fibbia del secondo Magio, nonché l'elegante gesto della Vergine che avvicina il lembo del mantello al petto con la mano destra. L'artista riabora l'immediatezza e l'efficacia della plastica romanica, aggiungendo raffinate minuzie di gusto gotico, attinte ai modelli della miniatura coeva<sup>62</sup>, conferendo così al complesso eleganza e solennità.

Collegato, pur se solamente da sfumature stilistiche e da piccoli elementi iconografici<sup>63</sup>, all'*Adorazione dei Magi* della cattedrale di Bitetto è il rilievo del portale principale della cattedrale di Altamura. Fondata in età federiciana<sup>64</sup>, ma protagonista di travagliate fasi costruttive e di stratificazioni plurisecolari, che non ne permettono la chiara lettura<sup>65</sup>, essa propone un portale ricco ed elaborato, ascrivibile al terzo

<sup>61</sup> Bisogna tuttavia ricordare che, nonostante i restauri, lo stato di abrasione dei volti permette solamente un giudizio parziale.

<sup>62</sup> Belli D'Elia, *La Cattedrale...* cit., 21.

<sup>63</sup> *Ivi*, 10: piuttosto che di filiazione, dell'uno dall'altro, si dovrebbe parlare di un medesimo filone artistico che produsse due realtà profondamente differenti nella realizzazione, ma innegabilmente affini e concordanti nell'impostazione di fondo.

<sup>64</sup> A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960, 107-108; R. Bonelli, C. Bonzoni, *Federico II e la cattedrale di Altamura*, in *Antichità Viva*. Scritti in onore di Piero Sampaolesi, XXI, 1982, 2-20; P. Belli D'Elia, *La facciata ed il portale della cattedrale di Altamura. Riletture e riflessioni*, in *Altamura* 33-34, 1991-92, 19-47; R. Lorusso Romito, *La Chiesa Cattedrale di Altamura*, in C. D. Fonseca (a cura di), *Itinerari federiciani in Puglia. Viaggio nei castelli e nelle dimore di Federico II di Svevia*, Bari 1997, 55-63.

<sup>65</sup> A. Pepe, M. Civita, *La cattedrale di Altamura*, in M. S. Calò Mariani, R. Cassano (a cura di), *Federico II. Immagine e potere*. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), Venezia 1995, 276-283, ricordano che Federico si fece promotore della chiesa in onore della Vergine «*de novo fundata*» e che il primo documento a riguardo è datato 1232; ipotizzano poi un effettivo avvio dei lavori solo nel 1243 e una vicenda di cantiere alquanto accidentata. Per tal motivo, resta difficile ipotizzare quanto sia stato costruito in età sveva e quanto si debba, invece, ai successivi interventi documentati nel Trecento: dunque anteriormente al crollo che diede luogo ai lavori promossi da Roberto d'Angiò, a opera di una maestranza bitontina, e che furono suggellati dal portale aperto sul fianco settentrionale, che reca il nome del sovrano e la data del 1316. Diversi elementi confortano l'ipotesi che il portale fosse collocato in precedenza sulla parete occidentale e che poi, in seguito ai lavori di ingrandimento della chiesa, effettuati ai primi del XVI secolo, fu trasportato integralmente sull'attuale facciata ad Oriente. Si veda M. S. Calò Mariani, *Ancora sulla scultura in età sveva in Puglia e Lucania. Appunti sulla figura dell'architetto e dello scultore*, in Atti delle terze giornate federiciane di Oria (Oria, 26-27 ottobre 1974), Bari 1977, 155-195; *Eadem*, *La scultura in Puglia...* cit., 298-300; Belli D'Elia, *La facciata...* cit., 22-40, che ritiene, invece, priva di fondamento l'ipotesi del rovesciamento della facciata. Si rinvia altresì a P. Belli D'Elia, *scheda n. 164*, in *Byzantium: an Oecumenical Empire*. Catalogo della mostra (Athens-Thessaloniki-Mystras, October 2001-January 2002), Atene



8. - Altamura, cattedrale di Santa Maria Assunta. Portale centrale: particolare del montante esterno dello stipite destro con *Viaggio dei Magi* e *Adorazione dei Magi* (Archivio fotografico privato A. Mignozzi - 2008).

brusco movimento, il suo volto rivela un'ironica serenità. L'espressione estatica dei tre Magi – differenziati nelle età mediante il classico attributo della barba, lunga per il primo, medio-corta per il secondo, assente nel terzo – e la posizione della mano del

quarto del XIV secolo<sup>66</sup>, sul quale si dispone il ciclo cristologico che trae ispirazione da fonti canoniche e apocrife.

Nella 'Adorazione', i Magi sono disposti come un trio compatto, completamente ricurvo in avanti e costretto ad una posizione innaturale (fig. 8). I loro lunghi abiti seguono le linee sinuose del corpo, ma il panneggio sembra quasi arrestarsi bruscamente e tornare indietro, lasciando che tra le pieghe degli orli inferiori si crei il classico motivo a 'Ω'. L'artista ha stranamente voluto rappresentare simultaneamente l'offerta dei doni dei tre Magi, i quali, in questa posizione inedita, appaiono coralmemente impegnati nell'atto di dischiudere con la mano sinistra i cofanetti contenenti oro, incenso, mirra. Questo gesto produce evidentemente curiosità nel Bambino, che sembra voler afferrare il contenuto del dono del primo Magio e, col suo impeto, costringe la Vergine a una posizione inconsueta: Ella volge le spalle verso l'esterno, simulando così lo sforzo adoperato nel tirare il Bambino per riequilibrare il peso; nonostante il

2002, 298-300; M. Pasculli Ferrara, *La Cattedrale di Altamura*, in Fonseca (a cura di), *Cattedrali di Puglia...* cit., 158-163; P. Belli D'Elia, *L'architettura sacra tra continuità e innovazione*, in G. Musca (a cura di), *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e monumenti nel Mezzogiorno*. Atti delle quindicesime giornate normanno-sveve (Bari, 22-25 ottobre 2002), Bari 2004, 305-339; P. Tubito, *La cattedrale di Altamura. Guida all'arte, alla storia e alle tradizioni*, Altamura 2007, 11-17, che si pronuncia a favore del ribaltamento della facciata e data genericamente il portale agli anni successivi al 1316.

<sup>66</sup> Su questo portale, un doppio stemma consente di determinare, in modo abbastanza preciso, la data di esecuzione: la prima delle due insegne è, infatti, riferibile alla casa reale di Napoli, l'altra a un principe di Taranto e conte di Bisceglie, identificato con Roberto, fratello di Luigi di Taranto, secondo marito di Giovanna I, che resse il feudo dal 1357 al 1364, seguito dal fratello Filippo II sino al 1374. Si veda Belli D'Elia, *La facciata...* cit., 19-24.

<sup>67</sup> Il fatto che il Bambino riveli, con il suo aspetto, un'età non inferiore ai due anni e che i Magi porgano l'orecchio destro per udire le sue parole dimostra chiaramente che le fonti utilizzate per la realizzazione dell'episodio in questione sono i Vangeli apocrifi: Belli D'Elia, *La facciata...* cit., 31-34, individua come fonte specifica il *Protovangelo di Giacomo*, cui, per l'età del Bambino, si potrebbe affiancare il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*.

Bambino fanno poi supporre che Egli stia parlando loro<sup>67</sup> e che essi ascoltino con incantata attenzione.

I Magi, colti in atteggiamento deferente e perciò privi delle loro corone, rivelano tratti così accurati che è difficile pensare essi siano stati realizzati dalla stessa mano che ha scolpito il *Viaggio dei Magi* appena sotto la scena considerata. Qui, infatti, i Magi a cavallo, ieraticamente inespressivi, mostrano evidenti sproporzioni corporee, nonché pose ingessate e schematiche, che neanche il mantello in movimento del terzo Magio riesce a sbloccare. Fisionomia e capigliatura rivelano poi i differenti modelli di riferimento: l'artista della *'Cavalcata'* sembra essere ancora legato a schemi romanici, mentre l'artista della *'Adorazione'* conferisce, tramite piccoli dettagli, un aspetto più vivido e armonico che richiama il gotico francese. Un ultimo dettaglio esprime con chiarezza l'ascendenza francese dell'artista della *'Adorazione'* e, di conseguenza, le differenze con le abilità del maestro della *'Cavalcata'*: dopo il XIII secolo, gli abiti dei Magi tesero, soprattutto in Francia, ad allungarsi fino a coprire i piedi<sup>68</sup>, esattamente come si vede nella scena proposta. L'abito dei Magi nella *'Cavalcata'* è, invece, differente: il mantello è più accollato e corto e la tunica, più succinta, lascia scoperte le gambe dalle ginocchia in giù, come nei modelli, specialmente pittorici, italiani. Gli schemi compositivi inoltre, stereotipati nel caso della *'Cavalcata'* e originali nel caso della *'Adorazione'*, esattamente come la resa degli spazi e delle profondità – si notino l'appiattimento, su un unico piano, della *'Cavalcata'*, connessa alla scena in cui i pastori avvistano la stella, e la resa della profondità della *'Adorazione'*, in cui Melchiorre, il più anziano dei Magi, sembra emergere appena dal fondo della grotta, simulata dalle grinze della roccia alle loro spalle –, danno conferma della visione differente dei due artisti e delle diverse esperienze formative nel loro bagaglio figurativo<sup>69</sup>. Si chiarisca tuttavia che il riferimento al mondo romanico non è da interpretarsi come segno di disinformazione o arretratezza, bensì come atteggiamento, sicuramente spontaneo nell'artista, di fedeltà a un linguaggio che conservava ancora, in Puglia come altrove, grande validità espressiva<sup>70</sup>.

La visione globale dell'iconografia dei Magi nella scultura medievale pugliese e

<sup>68</sup> Vezin, *L'Adoration...* cit., 67. Si noti anche la preziosa e accurata decorazione delle vesti. Così il Magio più giovane, in quanto all'esterno, mostra maggiori dettagli: una cinta punzonata con decorazione floreale stilizzata e file di perle (o bottoncini), che percorrono tutta la lunghezza delle braccia; questo dettaglio, in particolare, è presente anche sugli abiti della Vergine e del Bambino. Verosimilmente si tratta della riproposizione di abiti della moda coeva.

<sup>69</sup> È probabile che nei cantieri si fossero unite, e non sorprenderebbe affatto, maestranze diverse, cresciute in cantieri geograficamente distanti e quindi influenzate da stilemi differenti: Calò Mariani, *L'Arte del Duecento...* cit., 114-117.

<sup>70</sup> Belli D'Elia, *La facciata...* cit., 40-46, ritiene che l'impaginazione del portale – in cui ogni singolo riquadro appare affollato di personaggi che contribuiscono a dare alla scena un tono spigliato e popolare –, a uno sguardo complessivo, possa risultare appartenere alla lunga tradizione del romanico pugliese, ma che, a un'analisi più dettagliata, il giudizio debba cambiare. Non solo, infatti – secondo la studiosa –, il repertorio di motivi aniconici si presenta rinnovato e arricchito, ma nelle scene cristologiche, di straordinario vigore plastico, si intuiscono motivi e temi tratti dalla miniatura napoletana uscita dagli *ateliers* di corte, come – ad esempio – le illustrazioni della Bibbia detta di Malines, del miniatore napoletano Cristoforo Orimina, che si emancipano dal romanico per approdare all'eleganza del gotico.

la conoscenza dei suoi antefatti tipologici inducono quindi a rivedere l'affermazione secondo cui i Magi sarebbero stati semplicemente modelli del 'perfetto pellegrino'. Essi, con ulteriori, e forse segnatamente spirituali valenze, vennero utilizzati come potente strumento d'ammonizione ed esortazione, nonché quale richiamo per chi, identificandosi con essi, avrebbe potuto ritrovare la speranza nella Salvezza che affievoliva di giorno in giorno. Con precisi intenti moralistici e catechetici la Chiesa quindi attinse all'arte cristiana dei primi secoli, fino a raggiungere le radici di questa iconografia e a recuperarne così la forte carica simbolica e spirituale.