

LA PRESENZA DELLA SOLUZIONE GRAFICA DETTA ODIGHÌTRIA NEL PANORAMA RELIGIOSO PUGLIESE PROBLEMATICHE FORMALI E COMUNICATIVE RELATIVE A UN PRODOTTO VISUALE DESTINATO AL CULTO

ANTONIO PIO DI COSMO

ABSTRACT: This contribution analyzes a cognitive methodology for the visual culture produced by the local Church and focuses on the development of sacred images in the North of Apulia and in particular, considers a peculiar type of icon, the *lectulum Salomonis*, which represents the Mother of God. The method recognizes basic aspects of visual production that concern the public cult in the *Capitanata* and *Terra di Bari* during the Late medieval period, as material and immaterial codes because these are useful to persuade the faithful, as users of visual documents. This research uses visual knowledge related to the epistemic categories of vision, which brings together the work of artists, who meet the needs of the clergy.

Il presente contributo propone una metodologia cognitiva per approcciare la cultura visuale prodotta dalla Chiesa locale e si focalizza sullo sviluppo delle immagini sacre nel nord della Puglia. In particolare, considera una singolare tipologia di icona, il cosiddetto *lectulum Salomonis*, che rappresenta la Madre di Dio. Il metodo perorato considera gli aspetti base della produzione visuale che si spiegano nel culto pubblico della *Capitanata* e della *Terra di Bari* durante il periodo tardo medievale — investendone così le implicazioni materiali ed immateriali —, poiché tali prodotti sono percepiti come i più utili per persuadere i fedeli, in quanto fruitori dei documenti visuali. La ricerca si giova così delle conoscenze in materia visuale relative alle categorie epistemiche della visione, allorché orientano il lavoro delle maestranze che viene incontro alle necessità del clero.

KEYWORDS: Visual Culture, Icons, Virgin Mary, Odighìtria, *lectulum Salomonis*

PAROLE CHIAVE: Cultura visuale, Icone, Vergine Maria, Odighìtria, *lectulum Salomonis*

Il presente lavoro prende in considerazione una tipologia rappresentativa mariana, che ha riscosso un grande successo nella Daunia e nella Terra di Bari fra i secc. XI–XIII. Siamo di fronte ad un peculiare *typus* dell’Odighitria, la cui formula visuale viene declinata in forme che definiremo sponsali o, come si vuole dimostrare di seguito, presenta una particolare soluzione grafica denominabile quale *lectulum Salomonis*. Raffrontiamo un motivo davvero fortunato e ragionevolmente ascrivibile al prototipo che può riscontrarsi in due icone assai venerate dal popolo, come la cosiddetta Vergine di Siponto, collocata nella cattedrale della città ai piedi del Gargano⁽¹⁾ e quella denominata di Pulsano, custodita nella Casa Madre dell’Ordine dei monaci pulsanesi (una congregazione che segue la regola benedettina) situata sul succitato promontorio⁽²⁾.

Per meglio valutare l’effettiva incidenza della particolare formula grafica entro il panorama devozionale dell’area di riferimento e la concreta capacità del modello di colonizzare l’inconscio dei fedeli, bisogna considerare come ci siano giunti ben 8 esemplari che lo riproducono sul totale dei 19 ascrivibili alla produzione locale basso medievale e sopravvissuti fino a noi (Aa.Vv., *Schede* 3–12, in Belli D’Elia 1988a, pp. 105–112). A questi si aggiunge un tardo esemplare della bottega del Berlinghieri in area toscana (Garrison 1957–1958, pp. 261–267).

L’indagine viene condotta in modo innovativo con l’applicazione di una metodologia euristica, che tiene conto delle acquisizioni dell’antropologia visuale per decodificare, in ragione delle “*ways of seeing*”, i criteri di costruzione di questa tipologia di documento⁽³⁾. La comprensione di una strategia che coinvolge l’occhio — approntata nella composizione del modello — risulta davvero utile per intendere le modalità con cui gli artisti tentano di ottimizzare la trasmissione di precisi messaggi, predeterminati in modo unilaterale e volti a persuadere il fedele con i valori della religione. In assenza dell’applicazione di questa nuova metodologia cognitiva, che tiene conto delle implicazioni e

(1) Circa la storia dell’icona sipontina, cfr. Di Sabato (1935); Serricchio (1986, pp. 69–100); Serricchio (1976); Mastrobuni (1941, pp. 26–29).

(2) Per le vicende pulsanesi, cfr. Mattei Cerasoli (1939); Panarelli (1999, pp. 127–146; 1990, pp. 5–105 e 1997); Angelillis (1953, pp. 421–466); Cavallini (2002).

(3) Cfr. Berger (2015). Per meglio comprendere le ragioni di un nuovo approccio al documento visuale, cfr. Belting (2022); Canevacci (2001 e 2017).

delle potenzialità del *visus* nel processo di concezione e produzione del documento visuale, si rischia di non comprendere affondo il ruolo primario svolto dalla rappresentazione sacra, la quale costituisce un elemento fondamentale del sistema tassonomico, che sorregge la più vasta fenomenologia concernente la venerazione delle immagini e ne spiega la funzionalità entro le prassi del culto.

La metodologia approntata induce alla realizzazione di un grafico che permette la visualizzazione *per tabulas* della persistenza sul piano sincronico e diacronico di una serie di elementi o stilemi. Questi ultimi possono — di volta in volta — essere inseriti o espunti da uno schema descrittivo ritenuto quale modello “illustre”, nonché commisti ad altre formule o elementi della stessa, aprendo così a nuove soluzioni o, almeno, a varianti di quelle già conosciute.

Si ricostruiscono, infine, con la metodologia tipizzata dalle tecniche di *networking* i possibili *clusters*, che strutturano la rete di interrelazioni, le quali permettono la diffusione di un simile modello sul territorio preso in considerazione e ciò anche a dispetto di altri altrettanto illustri.

1. Appunti per un metodo euristico di visualizzazione *per tabulas* relativo alla diffusione di una formula grafica di rappresentazione della Vergine

Al fine di ottimizzare i risultati della ricerca si sceglie di adoperare un metodo euristico che può essere utilizzato con successo su una grande varietà di media visuali e che nel caso specifico viene volutamente applicato ad una serie di esemplari di icone destinate al culto pubblico.

Nella presente sede si contempla una metodologia d'approccio ispirata alle categorie cognitive dell'antropologia visuale, che valorizza le tecniche di costruzione di una soluzione appositamente pensata per essere funzionale alla prassi cerimoniale. Occorre perciò partire da un assioma che traduce attraverso un codice convenzionale il “prototipo”⁽⁴⁾ e lo mette in connessione con un universo di simboli, che il ritratto attrae

(4) Per la *definitio* “prototipo”, si evoca l'uso fattone da Giovanni Damasceno nel delineare con una difesa puntuale anche una teologia dell'icona, cfr. Giovanni Damasceno, *Terzo trattato in difesa delle icone*, 3, PG 94, coll. 1337 ab.

su di sé in ragione di una selezione operata “a monte” dai redattori del *dossier* agiografico a lui pertinente; simboli che si addensano e condensano attorno a lui in forma che potremmo definire “metastorica” (Faeta 2003, p. 118). Raffrontiamo un processo che è reso più evidente dall’anamnesi delle formule rappresentative in voga tra i secoli VI e XIII, laddove i segni si infittiscono intorno al corpo del rappresentato e controbilanciano lo svuotamento dello sfondo (*ibidem*). Siamo di fronte ad un sottile espediente come quello dell’accogliere l’oro nel prodotto visuale, quale colore sfavillante, capace di favorire la meditazione e di attualizzare innanzi a chi è assuefatto ad un determinato linguaggio la presenza effettiva di Dio nell’esperienza di santità del rappresentato, ottimizzando così l’efficienza “indicale” del documento visuale (*ivi*, p. 94). Il colore costituisce difatti un lemma dell’idioma simbolico della santità ed è il frutto di una selezione operata su un “sistema di segni” ritenuti “reverenziali” e non certo attribuiti dall’arbitrio. Questi sono riconducibili ad una consolidata tradizione e come tali sono agevolmente riconoscibili in quanto tipizzati (*ivi*, p. 102). Lo stesso accade alla prossemica inscenata, che tanto quanto i segni può essere ascritta ad un linguaggio semiotico altamente significante. Come tale anche la postura rientra fra i cosiddetti “segni di codificazione” fatti propri dallo *status* del prototipo rappresentato. A questi elementi grafici è affidato il compito di potenziare l’efficacia comunicativa di un’immagine, che punta ad assurgere a “espressione ierofanica” e a modulo ideale per la traduzione grafica nella sua datità fenomenica.

Ne deduciamo che il prodotto visuale costituisce una rappresentazione capace di catalizzare il “senso euristico” e di risolvere le problematiche implicite nel processo di “incontro” e “scontro”, di “transazione” e “scambio”, nonché di “negoziazione” fra forme e significati, che la sua concezione noumenica e la produzione materiale sempre presuppongono (*ivi*, pp. 109–110; vedi anche Merleau-Ponty 1979, p. 235). Dal punto di vista dell’occhio poi, la soluzione proposta al pubblico deve metabolizzare il complesso processo dialettico in cui si contemperano i “tratti subliminali”, quelli “rimossi” e, persino, quelli “oscuri” presupposti al rapporto d’osservazione (Faeta 2003, pp. 109–110). Per tale ragione è possibile sostenere che il prodotto visuale, come la foto, costituisca una descrizione “densa” in cui possono coagularsi le

determinazioni cosce ed inconscie, sia dell'autore, sia del committente e quelle tipizzate dall'interazione presupposta alle pratiche di rappresentazione e finanche di devozione (*ivi*, p. 102; Merleau-Ponty 1979, p. 176).

Occorre puntualizzare che l'applicazione di un metodo concepito per documenti prodotti da una cultura visuale diversa e realizzati con una tecnologia assai differente rispetto alle produzioni pittoriche prese in considerazione in tale sede, appare assai ragionevole, specie se si esaminano le molte analogie riscontrate⁽⁵⁾. E se si ravvisa qualche forzatura, ogni adeguamento o correzione viene apportato per favorire l'interazione sinergica con i criteri mutuati dall'archeologia e dall'esegesi storica, migliorando così la comprensione delle scelte formali e della *ratio*, che sorregge la selezione dei contenuti sul versante diacronico. Il metodo — così strutturato — permette di individuare dei punti che possono essere ritenuti fondamentali nella composizione della formula posta alla base delle due differenti tipologie di documento visuale. La prassi metodologica comune mira a decodificare quegli elementi posti all'attenzione dell'occhio, che somministrano al fruitore un messaggio predeterminato affidato al documento visuale. Permette poi di evidenziare il cosiddetto *focus* della composizione e le relative direttive che strutturano la soluzione grafica, su cui l'artista vuole dirigere — attraverso la captazione dello sguardo — l'attenzione del fruitore. Se ne evince che a medio delle posture e delle prossemiche dei rappresentati o addirittura attraverso le pieghe del pannello delle vesti sia possibile delineare dei veri e propri vettori. Questi conducono l'occhio verso quelli che possiamo considerare i diversi "fuochi" della composizione, ovvero i punti dove si vuole che il fruitore rivolga nell'immediato il *visus*.

Di seguito si procede con l'analisi formale di una formula descrittiva o *typus* previamente isolata: l'*Odighitria/lectulum Salomonis*, che costituisce il modello-base, il quale viene riprodotto nel lungo periodo nell'area di riferimento. Ciò avviene non senza qualche adattamento, che non solo concede progressivamente spazio alla sensibilità ed all'autorialità dell'iconografo, ma rispecchia anche le esigenze fatte proprie da chi commisiona l'opera e le eventuali necessità sentite da chi ne usufruisce.

(5) Per i lineamenti di metodologia, si veda: Faeta (2006); Fragapane (2012); Grasseni (2008); Marano (2007); Pennacini (2005); Resta (2011).

Deve poi considerarsi che la diffusione di un *typus* su uno spazio più o meno ampio non implica necessariamente una disconnessione delle evidenze pervenuteci. Anzi, partendo dai dati in nostro possesso sulle differenti riproduzioni, si tenta di decodificare la rete di relazioni che ha permesso la diffusione di precisi modelli o schemi descrittivi su un'ampia area, perché provenienti da una "remota tradizione" o perché "illustri", quindi venerati. Questi vengono apprezzati dai committenti (specie di rango ecclesiastico), perché il loro culto è ritenuto oramai consolidato ed, al contempo, risultano accolti di buon grado dai fedeli, che pensano di poter ottenere giovamento dal loro potere taumaturgico.

Il metodo approntato risulta così utile ad ordinare questo variegato insieme di documenti visuali *per tabulas* e, nel caso di specie, ottimizza lo studio di una serie di produzioni visuali che, seppur vengono realizzate in Occidente e i loro produttori operano in un "clima fondamentalmente *occidentale*", tendono a radicarsi in consuetudini formali ascrivibili ad un "tenace bizantinismo" (Belli D'Elia 1988a, p. 24). Tale tradizione grafica, bollata quale "*maniera greca*", perdura nel più lungo periodo, nonostante i "disinvolti ammodernamenti" apportati da alcuni degli esponenti delle maestranze esecutrici, che si aprono agli influssi della *koinè* mediterranea e soprattutto della scuola toscana (Weitzmann 1979, pp. 71-77 e 1984, pp. 143-170; Belli D'Elia 1988a, p. 29). Siamo di fronte ad una complessa rete di contatti fra istituzioni e singoli personaggi, che permette la circolazione e lo scambio di *know-out* e *know-how* anche fra le odierne Puglia e Toscana. Tale possibilità è agevolata non solo dal documentatissimo flusso di pellegrini, che seguendo la cosiddetta via Francigena giungono al santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano⁽⁶⁾, ma anche dalla presenza di mercanti dell'alto Tirreno nei porti pugliesi⁽⁷⁾. Si pensa poi al proficuo spostamento di risorse umane provenienti dagli ambienti monastici, come testimonia

(6) La letteratura concernente il santuario garganico dedicato a San Michele è sterminata, pertanto, fra i molti, si cita il volume che traduce una *summa* della leggenda: Lagioia (2017). Si vedano anche: Otranto (1981, pp. 423-442 e 2000, pp. 10-18). Circa il pellegrinaggio al Gargano, cfr. Otranto e Vauchez (2007); Otranto e Carletti (1990).

(7) Circa lo stato degli studi sui commerci nell'area di interesse, cfr. Abulafia (1991); Barile (2013, pp. 175-188); Rivera Magos (2008, pp. 63-99 e 2018, pp. 91-133); Ognissanti (1984-1985, pp. 9-51); Di Cosmo (2020a, pp. 195-220).

la diffusione dell'ordine pulsanese in Toscana e l'insediamento dei canonici lateranensi di Lucca nell'abbazia di Santa Maria di Tremiti nel 1412 (Panarelli 1997). Quel che accade negli ambienti monastici, parallelamente alla circolazione delle persone, favorisce la diffusione di modelli formali provenienti da entrambe le regioni e non esclude il sorgere di analogie grafiche nella produzione visuale o persino "filiazioni reciproche" o "parallele" (Milella Lovecchio 1988a, pp. 108–109).

Allo scopo di risolvere almeno parte delle questioni formali aperte, si delinea un approccio che permette di redigere uno schema grafico atto a definire sul piano bidimensionale le coordinate in cui possono collocarsi i differenti documenti visuali inequivocabilmente dipendenti dal punto di vista grafico. La traduzione *per tabulas* permette di considerare, attraverso quozienti numerici, l'effettiva aderenza del singolo prodotto a quello che è considerato il modello-base. Ciò rende più intellegibile il processo di diffusione e radicamento della soluzione grafica nell'area geografica e culturale di riferimento. In tal modo si può anche stigmatizzare l'attitudine alla perpetuazione di una precisa formula, che può essere agevolata non solo dal prestigio del modello originario — il quale solitamente vanta una generica provenienza da Oriente —, ma anche dalla sua capacità taumaturgica (presunta o ritenuta tale).

Per valutare l'indice di persistenza del modello base, si individuano allora due criteri fondamentali: l'aspettativa sociale del fedele a ritrovare l'immagine non solo venerata, ma anche dotata di poteri taumaturgici e l'aderenza alla consuetudine grafica cristallizzata entro uno specifico modello o *typus* "illustre".

Sulla direttiva dell'aspettativa sociale si osserva come il committente dell'opera (di solito un ecclesiastico) di buon grado fa proprio un modello venerato per venire incontro ai fedeli. In ragione del successo della soluzione grafica, sia chi commissiona, sia chi produce il documento visuale ha davvero poco interesse a proporre modifiche della formula. Violando la pedissequa aderenza all'effigie-base, non solo si tradisce l'aspettativa del potenziale pubblico, ma si può pregiudicare la fortuna del prodotto, poiché la diversa formula non può essere ritenuta in grado di garantire un'eguale potenza profilattica. Pertanto, in questa parte del grafico le variazioni sono quasi inesistenti o, comunque, le possibilità di accogliere innovazioni sono ridotte al minimo. La ripetizione,

al di là della sincera fede o della superstizione dei singoli, è giustificata dalla conclamata efficienza del modello, in quanto atto a trasmettere messaggi predeterminati e sempre conformi all'*utilitas Ecclesiae*. Se il committente è invece identificato con un laico, si ravvisa una — pur teorica — possibilità di introdurre varianti allo schema base. Tuttavia, quest'ultimo solitamente fa pedissequamente proprio il modello venerato, perché ritenuto una *forma corporis* "privilegiata" del patrono particolare del singolo o del lignaggio a cui questi appartiene.

Di contro, si osserva come il fruitore, assuefatto alla convenzione rappresentativa e persuaso dal suo potere profilattico, non gradisca innovazioni che possono sminuire la notoria potenza dell'effigie. Quest'ultimo — comprensibilmente — ha davvero poco interesse a mettere in crisi le sue certezze.

Sulla direttiva riservata alla consuetudine formale paradossalmente si riscontra un'alta possibilità di mobilità. Qui opera il maestro, il quale — in base alle sue capacità tecniche — traduce la formula, cosa che può introdurre una certa libertà interpretativa. Tale possibilità pone non poche problematiche, che concernono la decodificazione del vero modello-base. Questo perché il prototipo non è sempre identificabile nel meglio riuscito degli esemplari, come accade nel caso di specie. Accogliendo la tesi di Pina Belli D'Elia, si cerca di dimostrare come la particolare variante di Odighètria analizzata vada ascritta ad immagini assai venerate (Belli D'Elia 1988a, pp. 20–21).

Il maestro nel riprodurre il modello-base si limita ad esercitare le proprie competenze pittoriche e nel disegno, cosa che lascia degli "spazi franchi", tali da permettere una rimodulazione della formula nella sua traduzione concreta. Ne deduciamo che il prodotto visuale non può mai apparire come una copia fedele. Ogni riproduzione costituisce allora un tentativo di pattuizione fra chi "scrive" l'icona ed i fedeli/fruitori, che concerne l'insieme di segni ed espressioni formali, i quali costituiscono la formula grafica prescelta. A corollario poi, si osserva la possibilità di un'erosione di alcuni degli stilemi e degli elementi simbolici, che ne caratterizzano il modello-base. E se da un lato la nuova traduzione può accogliere variazioni, bisogna considerare una costante, ovvero quel novero di segni "minimi" fatti propri dalla tradizione e divenuti indispensabili per identificare il *typus* in quanto tale.

Notiamo come i molteplici documenti visuali — diffusi su un determinato territorio — che imitano in modo più o meno pedissequo uno specifico modello-base, debbano necessariamente collocarsi verso il punto zero e ciò in ragione dell'alto quoziente di fedeltà del nuovo prodotto visuale. Diversamente, le variazioni apportate alla formula permettono alla singola soluzione di collocarsi sempre più verso l'estremo della direttiva riservata alla morfologia, dimostrando in linea teorica una possibilità di interazione altissima. La capacità della mano del singolo artista e le differenti tecniche di produzione da lui adoperate possono altrettanto evocare una qualche libertà transattiva. Di conseguenza, il grafico risulta in grado di “fotografare” un venir meno della forza coercitiva dei modelli, tale da rendere possibile un cambiamento–aggiornamento delle formule. Quest'operazione, che può realizzarsi in un periodo piuttosto breve o molto lungo, funge da indicatore di un qualche mutamento della percezione sociale, che permette la tacita accettazione della variazione, tale da ritenere comunque valida la rappresentazione.

La modifica funge da indicatore di una crisi concernente la funzionalità culturale della soluzione, che deve essere interpretata entro l'economia del ciclo vitale del modello-base. Diversamente, la rottura più o meno netta con la soluzione grafica tradizionale segna l'inizio delle successive fasi vitali della formula. Ne discende che i modelli vengono sottoposti ad un processo di razionalizzazione di forme e contenuti, che ne rafforza l'indice di riconoscibilità nell'immediato.

Per converso, all'aumentare delle possibilità di transazione si riscontrano maggiori eventualità di alterazione della resa grafica ed il documento può essere collocato verso l'estremo della direttiva che misura l'aspettativa. Di conseguenza, al diminuire dell'aspettativa relativa ad un modello “illustre” — quale indicatore dell'indebolimento di un sistema di credenze —, si permettono innovazioni sempre più rilevanti, mentre il nuovo documento si alloca al limite estremo della direttiva della morfologia.

La collocazione nel grafico non solo permette di rilevare l'adesione al modello, ma fa luce sulla rete di relazioni sociali che permettono la diffusione e la fortuna di determinate formule grafiche. Offre pure la possibilità di visualizzare *per tabulas* la qualità e la quantità delle transazioni

intercorse fra fedeli/fruitori (che accettano l'immagine come venerabile) e il clero/laici committenti (i quali propongono la rappresentazione). Nondimeno, agevola la comprensione dei processi che portano alla rinegoziazione delle formule grafiche e dei significanti loro connessi. Ne deduciamo che l'analisi della distribuzione dei prodotti sul grafico evidenzia la capacità transattiva in capo al committente, che può scegliere di sperimentare nuove morfologie o decidere di ripetere pedissequamente il modello venerato. In capo a questi si paventa il "costo" sociale della propria scelta, quale possibilità di successo e/o insuccesso della soluzione e con essa del messaggio che si vuole veicolare a tramite della riproduzione pedissequa o dell'innovazione di un modello-base. Il grafico, attraverso un principio scalare, rende pure visualizzabile l'incidenza degli elementi innovativi e delle varianti sulle formule descrittive consuete. Nei punti estremi del grafico si ravvisa, oltre ad un'ampia possibilità di contrattazione, anche l'eventualità — seppur teorica — di tradire l'aspettativa attraverso la trasgressione della consuetudine visuale. Diviene così possibile evidenziare gli elementi grafici e contenutistici afferibili al modello venerato, che rimangono stabili nel lungo periodo e, al contrario, stigmatizzare i fattori variabili, i quali rispondono al contesto di produzione ed influenzano la resa del documento visuale.

Ne deduciamo che il potenziale di successo della variante grafica sta tutto nell'accoglimento della rappresentazione da parte dei fedeli/fruitori, i quali attraverso gli atti di devozione rivolti alla nuova soluzione recitano un ruolo tutt'altro che passivo, tale da aprire spazi per la sua diffusione.

Osserviamo poi che i dati sistematizzati nel grafico vengono ordinati a tramite di un diagramma. Questo permette di realizzare un'anamnesi delle affinità formali e di isolare i singoli *steps* d'evoluzione di una formula. La quale, dopo essere mutuata, viene a volte ripensata e, persino, rifunzionalizzata rispetto alla soluzione originaria, al fine di ottimizzare le esigenze del committente e le necessità *in nuce* alla domanda sociale. Siamo così di fronte ad una questione che investe non solo le formule e la loro resa stilistica, ma elementi sostanziali come la fisionomia dei soggetti raffigurati, il pannello degli abiti, la foggia e i colori delle vesti, nonché tutti i restanti attributi indispensabili ad identificare il rappresentato.

Più in generale, si segnala che l'eventuale intrusione di elementi estranei al modello-base, può provenire pure dal "basso". Ovverosia tramite delle infiltrazioni che soddisfano non solo le esigenze, ma anche il sentire estetico e lo spirito locale. Le possibili intrusioni costituiscono i punti più alti del diagramma e segnano con le forzature — più o meno esplicite — anche il momento di rottura con la tradizione formale, evidenziando così le tappe fondamentali del percorso artistico locale. Se ne evince che la visualizzazione *per tabulas* permette di ottimizzare la valutazione dei processi di continuità o di frattura, di sopravvivenza o di morte inaspettata dei modelli più illustri o più venerati in uno spazio in progressiva espansione.

1.1. *La produzione visuale pugliese fra i secc. XI–XIII: recenti acquisizioni, questioni di stile e formule di ispirazione romano orientale*

Occorre precisare che *a latere* del tentativo di ridefinizione della relativa cronologia del gruppo di dipinti su tavola da prendere in considerazione, si apre la questione concernente la più ampia produzione visuale pugliese. La nota espressione di Mario Salmi "la Puglia non è terra di pittori", fondata su una presunta datazione dei prodotti visuali non anteriore al Duecento, corrisponde oramai ad una posizione superata dalle acquisizioni della letteratura scientifica (Salmi 1919, p. 149). Già Belli D'Elia nel lontano 1988, dopo aver riassunto le diverse posizioni sulla questione — al cui saggio intitolato: *Fra tradizione e rinnovamento. Le icone dall'XI al XIV secolo* direttamente si rimanda — aveva postulato l'implausibilità di tale situazione, poiché è improbabile che ad una fioritura della plastica non si sia affiancata una produzione pittorica altrettanto efficace. La storica dell'arte stigmatizza la lacunosità delle informazioni in nostro possesso dovuta all'"oggettiva mancanza di materiali. Pure veniva da chiedersi [...] — se — in quelle chiese dal raffinato, prezioso parato di pietra calcarea, ricche di sculture e suppellettili marmoree ma quasi prive di segni sacri, fosse affidato il compito di suscitare la devozione dei fedeli, di indirizzarne la preghiera. Probabilmente, e lo si ipotizzò sin da allora, a dipinti mobili, cioè a icone su tavola. La deperibilità del materiale non ha permesso ad alcuna di quelle immagini di arrivare sino a noi. Ma indizi della loro esistenza

non mancano” (Belli D’Elia 1988a, p. 21). Un’esistenza avvallata anche dalle fonti locali, come la *Vita di San Nicola Pellegrino*, il quale arrivato a Trani sulla fine del sec. XI si imbatte in una processione in cui è trasportata una “*Virginis gloriosae imagine*” (*De vita S. Nicolai in Graecia ex relatu Bartholomaei*, AA. SS. Giu. II, pp. 231–238).

Maria Stella Calò Mariani, ben più di recente, testimonia quanto la realtà della produzione visuale nell’area da cui procede la ricerca, la Capitanata, fosse ben diversa per “densità e vitalità di esperienze nella sostanza paragonabili a quanto attestano l’architettura e la scultura coeve” (Calò Mariani 2009, p. 43). Sottolinea poi come i modelli provenienti dalla cultura visuale romano orientale nutrano una produzione che fiorisce ben prima del fatidico sec. XIII, come suffragato dai codici miniati “per esplicite parentele — con — icone e dipinti murali”. Nonché grazie a centri ecclesiastici come le abbazie di Tremiti e Pulsano, la cattedrale di Troia, ma anche alle altre istituzioni legate alla Chiesa presenti a Foggia o San Lorenzo *in Carminiano*, laddove operano artefici dalla mano valente e prendono vita interessanti manufatti.

Sappiamo che l’arcidiacono Ascarus, tra il 1145 e il 1165, realizza presso l’*atelier* di San Lorenzo *in Carminiano* un Commentario Paolino (cod. VI B 3), ora custodito alla Biblioteca Nazionale di Napoli (Orofino 1991 e 1998). Negli ultimi decenni del sec. XII il *magister Sipontinus*, sotto il priore Giovanni, illustra il Martirologio del monastero di San Matteo di Sculgola di Dragonara (ms. Vat. Lat. 5949). Le sue rappresentazioni devono essere davvero in grado di colpire il fruitore del tempo, se si considera che il suo *scriptor*, Eustasio, lo definisce “*potens in sculpturis*”. Ciò ha lasciato pensare — oltre alla forza plastica delle immagini da lui miniate — all’esercizio da parte sua della doppia arte di pittore e scultore (Pace e Condello 1993; Cavallini 2018, pp. 53–58).

Né si deve sottovalutare il ruolo degli Ordini religiosi cavallereschi, i quali permettono l’arrivo nell’area di reliquie, icone e manoscritti provenienti dall’Oriente, che arricchiscono la cultura visuale locale e fomentano il conseguente immetticciamento di formule e soluzioni grafiche, preparando così il *background* della più ampia produzione affermatasi dal sec. XIII in poi.

Non meno interessante risulta lo stato delle produzioni su tavola, come attestato dagli inventari dei beni ecclesiastici, visite vescovili e più

in generale dalle cronache, le quali ci riferiscono dell'esistenza di pregevoli effigi mariane. La più antica di queste a parere di Calò Mariani è la cosiddetta *Iconavetere* di Foggia databile al sec. XI, che si inserisce nel più ampio panorama sovraregionale della produzione di grandi tavole dedicate alla Vergine (Calò Mariani 2009, p. 45; Belli D'Elia 1988–1989). Ad epoca più tarda si riconduce diversamente il “raffinato bizantinismo” della Croce dipinta presente presso l'Abbazia di Tremiti, datata tra la fine del sec. XII e l'inizio del sec. XIII, la quale per Carlo Bertelli esprime il prodotto maturo del linguaggio visuale proprio dell'*Exultet* 3 di Troia e più in generale “corona” la produzione ispirata ai prodotti romano orientali presenti nell'area (Bertelli 1973, p. 233).

Si ricordano poi alcune immagini mariane andate perdute come la “*divotissima Imagine Beatissimae Virginis, ubi adest magnus Populi concursus cum devotione*” presso la chiesa di Sant'Egidio del Prato di Pantano, che dal 1086 è avamposto dei benedettini della casa di Cava dei Tirreni sulla via dell'Angelo, la cui produzione deve ragionevolmente collocarsi nei primi decenni del sec. XII. Nondimeno, si fa menzione di una Madonna “*pulchritudinis singularis*” venerata nel santuario di Santa Maria presso il Casale di Giuncarico, altra dipendenza dell'Abbazia di Cava dei Tirreni, donata da Roberto del Torpo nel 1081 ed occupata dal 1085 (Calò Mariani 2009, nota 5). Dunque, anche in questo caso l'immagine deve risalire ad una data non anteriore all'inizio del sec. XII. Diversamente, più lacunose appaiono le testimonianze degli affreschi anteriori al sec. XIII (Calò Mariani 2009, pp. 46–47).

È pure necessario osservare con Valentino Pace quanto la pittura pugliese, come più in generale la produzione figurativa d'origine italo-meridionale, solitamente qualificata come “bizantina” o “bizantineggiante”, dimostri — invero — solo “generiche assonanze iconografiche, compositive o di *gusto*” e non certo “acclaranti confronti stilistici”⁽⁸⁾. Al contempo, ritroviamo formule che aprono a molteplici questioni concernenti la loro origine e, comunque, permettono proficui confronti con le produzioni visuali della Terra Santa. Colpiscono allora dettagli come la traduzione degli occhi “tondeggianti e sgranati”, che rimandano ai “*rolling eyeballs*” delle icone del Sinai e si uniscono ad una “miscela

(8) Si vedano i seguenti studi sulla pittura pugliese: Pace (1982, p. 181 e 1980, pp. 317–400). Vedi anche D'Elia (1975, pp. 151–168).

di Oriente e Occidente” per proporre al fruitore delle espressioni davvero composite (Weitzmann 1966, pp. 179–203). Raffrontiamo una realtà di fatto, che relega l’elemento della tradizione visuale romano orientale a mero schema formale, le cui *silhouettes* si colorano — di volta in volta — di accenti afferibili ad una *koinè* visiva diffusa su una più ampia geografia, squisitamente connotata da un sentire mediterraneo, capace di stemperare le idiosincrasie dei diversi apporti alloctoni.

1.2. *Il lectulum Salomonis e le strategie visuali: spunti di riflessione per una nuova metodologia d’approccio*

La ricerca concentra l’attenzione su una particolare variante di Odighètria, che si inserisce in un nutrito novero di icone prodotte fra il sec. XI ed il sec. XIII. La formula visuale, le cui origini sono dibattute, si diffonde comunque nella Capitanata e nel nord della Terra di Bari. Gli stilemi che la connotano si richiamano poi, se non ad una tecnica pittorica di “*maniera greca*” come l’ha definita Kurt Weitzmann (1979 e 1984), per lo meno a quella “lingua franca” identificata da Hans Belting⁽⁹⁾, la quale si dimostra composita e trasversale. A questo gruppo già isolato da Belli D’Elia vengono ricondotte l’icona di Siponto, quella di Pulsano, Canosa (Madonna della Fonte), Trani (Madonna della Fonte), Andria, Ciurcitano e le due di Corsignano (Madonna dell’Acqua)⁽¹⁰⁾.

La peculiare variante, che risulta meglio leggibile con tutte le cautele del caso — nell’icona della Vergine di Pulsano, contempla una prossemica insolita e rimanda ad espressioni formali riscontrabili su una più ampia geografia. Osserviamo come la Maria ritratta non segua la gestualità ritenuta consueta per il *typus* dell’Odighètria. Difatti, non addita il Figlio con la mano destra, né gli offre il gesto della petizione, ma lo sostiene piuttosto, mentre la mano sinistra gli cinge il petto. Notiamo come l’arto sinistro della Vergine sembri quasi uscire dall’ampia manica del candido *kitòn* indossato dal Cristo. La singolare formula è stata

(9) Circa la “lingua franca” in pittura, cfr. Belting (1978, pp. 21–257 e 1982, pp. 2–5). Vedi anche: Pace (1993, pp. 71–89).

(10) Belli D’Elia (1988a, p. 20); Aa.Vv., *Schede 3–12*, in Belli D’Elia (1988a, pp. 105–112). Per la più generale funzionalità dell’icona della Madre di Dio nei rapporti sociali e di potere, si rimanda a Pentcheva (2006).

letta come espressione allegorica e ricondotta ad una tipologia identificata quale “sponsale”, in ragione del dettaglio rappresentante la condivisione della veste. Eppure, tale definizione non sembra soddisfare la finalità affabulatoria della soluzione grafica. Bisogna allora concentrare l’attenzione sul braccio destro che sorregge il divino Infante, il quale non appare seduto come da consuetudine sull’evocativo “trono” costituito dalle braccia materne, ma pare piuttosto sdraiarsi, assumendo una posa alquanto rilassata e riconducibile alla formula grafica solitamente adoperata per descrivere un soggetto in stato di riposo o dormiente. Pertanto, la soluzione risulta alquanto singolare, se si considera che si affrisce ad un’immagine da offrire al pubblico culto e quindi non destinata alla devozione privata.

Dal punto di vista formale la *silhouette* del Cristo può essere ricondotta a modelli assai vetusti, che affondano nel *background* della produzione plastica ellenistica concernente il *locus* del sonno di Endimione, che giunge alla cultura visuale cristiana attraverso la mediazione dell’arte sepolcrale, la quale accoglie la formula per descrivere il profeta Giona in riposo sotto il pergolo (*Giona*, 4, 5)⁽¹¹⁾. L’ambiguo modello, sia per la languida rappresentazione delle anatomie, che per il rovesciamento dei significanti che traducono in un “sonno beato”, quello che deve essere un riposo “amaro” — stando a quanto sperimentato dal profeta per il pentimento di Ninive —, perde progressivamente ogni connessione con l’episodio biblico. Si deve però considerare come la cultura visuale del primo cristianesimo preferisca privilegiare i significanti relativi ad un “riposo felice”, che — in quanto tali — hanno ottenuto ovvio successo nella produzione visuale connessa all’archeologia della morte. Ciò non deve stupire. La formula e la relativa postura devono apparire adeguati agli iconografi del Basso Medioevo a rappresentare anche l’altrettanto “felice” riposo del Cristo tra le braccia materne (Mathews 1995, p. 24). La letteratura patristica ha indugiato sul tema

(11) Come asserito da Alfred Stuibler, la formula romano-ellenistica funge da *locus* formale largamente diffuso nelle rappresentazioni del mondo agro-pastorale che, con qualche accorgimento e non senza modifiche, come dimostrato da Pierre Prigent, viene tradotto per descrivere il sonno di Giona presso il pergolo. La soluzione costituisce a sua volta il prototipo formale che dalle produzioni visuali paleocristiane transita nella tradizione visuale romano orientale, che lo eredita. Cfr. Stuibler (1957, pp. 137-151); Prigent (1997, p. 172); Mathews (1995, p. 24); Bonansea (2013); Ravasi (2018, pp. 13-28).

della concezione verginale e la riflessione si è concentrata sulle potenzialità edificanti del grembo di Maria. Ciò sin dal tempo in cui Proclo di Costantinopoli ha introdotto l'epiteto di *Theotòkos* nella sua *Omelia sulla Madre di Dio*, poiché in Lei “avvenne l'inestimabile scambio: diede lo Spirito, prese la carne”⁽¹²⁾. Questi allora ricorre ad un'efficace metafora per esaltare la funzione soteriologica della Vergine, allorché afferma: “O seno che fosti talamo dell'argilla e del plasmatore” (Proclo di Costantinopoli, cit. in Di Nola, Gharib, Gambero e Toniolo 1991, 1, p. 565. Vedi Maggioni 1996, p. 99). Cirillo di Gerusalemme poi riferisce: “conveniva al Purissimo, al Precettore della purezza, d'aver origine da un talamo puro” (Cirillo di Gerusalemme, *Catechesi XII*, 24, PG 33, 757). La soluzione ritorna ancora in un'omelia attribuita a Teodoro di Ancira, laddove si sostiene, “la divina Vergine Madre fu interamente unta dalla santità dello Spirito Santo [...] e così poté accogliere il vivente Dio Verbo entro il suo talamo verginale e profumato” (Teodoro di Ancira, *Homilia*, PG 77, 1397. Vedi anche Toniolo 2011, pp. 15–16). Osserviamo allora come la cultura visuale accolga il tema del riposo del Figlio di Dio e sviluppi una precisa metafora che fa del grembo della Madre il “talamo” ideale ad accoglierlo.

Al contempo, non è possibile negare che la prossemica del Cristo bambino inscritta nell'effigie pulsanesa paia pure evocare una scena del *Cantico dei Cantici*, la quale descrive la suggestiva e grandiosa epifania di Salomone, che appare al popolo di Israele sdraiato su una lettiga aurea e si reca alle sue nozze (*Cantico dei Cantici* 3, 7. Vedi anche Ravasi 2022, cap. 6). La posa delle gambe del Bambino, che contempla l'arto destro allungato, mentre il sinistro è leggermente flesso ed il piede indietreggia, può essere accostata alla miniatura rappresentante il Cristo/Salomone a corredo dell'*Omelia della Vergine del monaco Ἰακώβος τοῦ Κοκκινοβάφου*, datata al 1150 e conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, poiché in effetti appare assimilabile negli atteggiamenti posturali. Bisogna specificare che qui non compare la Madre di Dio, la quale viene però evocata dalla metafora della lettiga (*Matteo* 12, 42), che trasporta su di sé ed in sé il Figlio di Dio, definito per l'appunto “*plus*

(12) Proclo di Costantinopoli, *Laudatio sanctae Dei genitricis Mariae*, PG 65, 679–692. Proclo di Cizico, poi vescovo di Costantinopoli, tiene questa predica nel 428, attestando il consolidarsi della festa della *Theotòkos* (forse il 26 dicembre) all'interno del ciclo del Natale.

quam Salomon”. Orbene, occorre puntualizzare che il passo dal talamo alla lettiga si dimostra essere breve, tanto che nei *Canon in onore della Vergine*, opera dell’erudito patriarca Fozio, Maria viene acclamata come “divina lettiga di Salomone” (Photius, *Canon in Deipara* I, 7, 183. Vedi anche D’Aiuto 2004, pp. 257–300). L’epiteto compare pure in un’omelia di Atanasio di Alessandria in cui viene lodata come “lettiga dorata” (Atanasio di Alessandria, *Homilia In occursum Domini*, PG 28, col. 993 C). Osserviamo allora come la produzione letteraria, che riflette sul mistero dell’incarnazione, si concentri su alcune rappresentazioni in cui “il tipo e l’antitipo, il simbolo e la realtà sono congiunti ed immedesimati in un’unica rappresentanza, come nella scala di Giacobbe, nel rovo ardente, nel letto di Salomone, nelle quali la figura del Redentore comparisce insieme colle immagini allegoriche, che lo simboleggiavano” (Stornaiolo 1910, p. 7). Con buona probabilità gli iconografi — da identificarsi forse con le maestranze dell’*atelier* di Tremiti — ideano dunque una formula grafica capace più delle altre (e della cosiddetta Odighitria in particolare) di far visualizzare il prodotto di tali elaborazioni, che rifunzionalizzano l’antico modulo descrittivo del riposo, rendendolo all’altezza di rappresentare significanti assai complessi e fatti propri dalle acquisizioni relative alle riflessioni mariane.

Per converso sul piano della produzione visuale, Belli D’Elia spiega come la formula alquanto insolita possa rimandare ad un’eventuale modello-base, costante in un’icona andata perduta, che è stata ripetuta in una miniatura di un salterio dipinto con buona probabilità nel sec. XI ed ad un affresco bulgaro dello stesso secolo sito nell’ossario del monastero di Bačkovo⁽¹³⁾. Ma non mancano esemplari in Occidente, come l’icona denominata “Imperlata” di Palermo, che viene datata al 1270 a dimostrazione degli intensi rapporti tra il territorio pugliese e l’antica capitale del Regno⁽¹⁴⁾. A quanto innanzi, si aggiunge l’icona rappresentante la Vergine ascritta alla bottega di Berlinghieri ed ora al *North Carolina Museum of Art*, che Edward Garrison ha forzatamente voluto

(13) Belli D’Elia (1988a, p. 24); Boyadjiev (1981, pp. 61–72). Per i rapporti con la pittura romano orientale, si veda il saggio fondamentale di Lazarev (1967). Per la relazione tra la cultura visuale romano orientale e la produzione visuale dell’Occidente si veda un altrettanto fondamentale testo: Demus (2008).

(14) Belli D’Elia (1988a, p. 24). Per i rapporti con la pittura siciliana, si veda Travagliato (2007, p. 45); Travagliato e Sebastianelli (2019).

individuare con il modello–base da cui discendono tutti gli esemplari pugliesi (Garrison 1957–1958, pp. 261–267). Questi ha proposto una tesi che non convince troppo, sia per la cronologia relativa troppo tarda, sia perché non si è in grado di dimostrare l’effettiva influenza dell’immagine toscana su un’ampia area come quella presa in considerazione.

Urge osservare come la particolare prossemica delle gambe del divino Infante iscritta nel gruppo di icone di nostro interesse possa rimandare direttamente ad una postura che ritroviamo pure nella formula cosiddetta del Cristo *Anapesson* (occhio che veglia), la quale origina nell’ambiente monastico del Monte Athos fra il sec. XIV ed il sec. XVI. La soluzione grafica contempla il Cristo disteso su un’alcova, che riposa con gli occhi aperti, mentre sostiene il suo capo con il braccio destro, secondo una posa convenzionale utilizzata nella produzione visuale per indicare i dormienti. La peculiare *silhouette*, che si spiega alla luce di *Genesi* 48, 9, indica il Signore che è sempre intento a vegliare il suo popolo⁽¹⁵⁾. Non stupisce allora che il *typus* del *Anapesson* nel proporre al fruitore una situazione di riposo in cui versa il rappresentato, si limiti a ricorrere ad uno schema grafico convenzionale che, come tale, risulta assimilabile a quello delle icone pugliesi prese in considerazione. Entrambe, difatti, ripetono un modello di matrice imperiale, che mostra al fedele il piede per la venerazione, secondo il costume del “bacio alle sacre piante” introdotto da Giustiniano e assai criticato da Procopio di Cesarea (*Historia Arcana* 30, 21–26). Se ne deduce che pure la tarda formula grafica del *Anapesson* viene concepita ossequiando uno stereotipo visuale divenuto ormai imprescindibile per il fruitore, nonché realizzata interpretando moduli descrittivi tipizzati. Il ricorso a simili soluzioni rende il prodotto visuale sempre riconoscibile, perché si affrisce ad un immaginario oramai interiorizzato dai fruitori a causa delle reiterate ripetizioni. La posa delle gambe difatti rimanda ad un modello definitivamente fissato fra i secc. X e XI dalla tradizione e largamente diffuso nelle scene, che nella produzione visuale romano orientale contemplano un soggetto in stato di riposo. Ciò è dimostrato — a maggior ragione nell’area geografica di nostro riferimento — dal fatto che

(15) Il *typus* prevede una rappresentazione del Gesù infante, solitamente reclinato sul fianco destro, che si pone nella posa del dormiente, ma ha gli occhi aperti. Sovente compaiono gli angeli recanti gli strumenti della passione. La scena si ispira alla *Genesi* ed ai bestiari medioevali, laddove si racconta che il leone dorme con gli occhi aperti.

un'unica soluzione grafica, seppur con varianti minime, venga adoperata per tradurre una scena di riposo in ben cinque tra le formelle a decoro della porta di oricalco donata nel 1076 da Pantaleone dei Mauroni di Amalfi al santuario garganico di San Michele. Il manufatto accoglie due rappresentazioni del sogno di Giuseppe ed altre tre raffigurazioni delle visioni oniriche dell'Arcangelo dirette ad un anonimo vescovo sipontino, da poco identificato con Lorenzo Maiorano (Bertelli 2009 e 2022; Belli D'Elia 1999, pp. 3–9). Il paragone con l'ulteriore formula rappresentativa si giustifica allora entro una straordinaria continuità formale, che risponde e perpetra su una vasta area un modello conosciuto e facilmente riconoscibile, tanto da non ammettere equivoci di sorta.

Al contempo, consideriamo come la Vergine rappresentata nel novero di icone oggetto di indagine non si limiti ad incarnare una *figura Ecclesiae* e quindi la sposa, “adorna per il suo sposo” (*Ap* 21, 2), che quale regina veste in “ori di Ofir” (*Salmo* 45/44, 10), come indica la preziosa lacinia posta consuetudinariamente a decoro della veste della Madonna. Essa, in ragione della peculiare prossemica del Figlio, a parere di chi scrive, deve evocare piuttosto la “lettiga di Salomone”. Pertanto, si propone l'innovativa definizione di *lectulum Salomonis* per identificare quella formula grafica. Raffrontiamo, allora, una tipologia di icona che si lega “a doppio filo” con il *Cantico dei Cantici*. La formula mette in scena innanzi al fedele/fruitoro i sacri sponsali fra il Cristo e la sua Chiesa, impersonata dalla Vergine, attualizzando nei termini dell'*utilitas Ecclesiae* il tema centrale del *Cantico*. *Ad abundantiam*, si osserva come la rappresentazione venga pensata per parlare a chi possiede un livello di comprensione dei sacri testi davvero profondo, poiché la sua complessa *imaginerie* teologica pare rivolgersi a quelli molto colti. Tant'è che gran parte del suo contenuto può essere effettivamente percepito solo da coloro che sono tra i più avvezzi ad un raffinato linguaggio simbolico di matrice patristica. Se ne evince, di conseguenza, che la fin troppo ingombrante presenza di dettagli preziosi, come la profusione della porpora, il dispendio di oro della lacinia ed il moltiplicarsi delle stelle sul *maphorion* verginale (al posto del consolidato numero di tre), pare rimandare in modo davvero sottile ai preziosi ricami a decoro della lettiga⁽¹⁶⁾. Alla luce di questi dettagli che arricchiscono la

(16) Come noto, il motivo delle stelle viene ripreso dalla cultura materiale della regalità

formula grafica con espressioni assai significative di un idioma simbolico condiviso ed utilizzato per animare le rappresentazioni del periodo — le quali vengono puntualmente decodificate —, diviene possibile aggiungere degli ulteriori indicatori ad effettivo sostegno dell'identificazione dell'immagine con un "sottoprodotto" delle suggestioni del cantico biblico. La formula grafica, difatti, pare metabolizzarle e presentare al fedele/fruitoro una raffigurazione mnestica dei contenuti della prefata opera veterotestamentaria.

Colpisce poi un ulteriore dettaglio, che costituisce una costante capace di connotare la particolare traduzione del volto della Vergine nelle diverse icone. Questo si presenta "pesante" e "tornito" con le sue guance rosse, più o meno marcate nelle diverse riproduzioni, a dispetto dell'incarnato relativamente biancastro (Belli D'Elia 1988a, p. 24). Il naso è sottile e caratterizzato da una linea affilata, mentre gli occhi grandi e tondeggianti configurano una cifra di stile, che rimanda anche alle tipologie romane come quella dell'icona di Aracoeli, ad esemplari sinaitici e alla Vergine della lunetta del Monastero di Hosios Lukas in Focide⁽¹⁷⁾. Ne deduciamo così dati sufficienti ad anticipare ragionevolmente l'esecuzione del modello—base al sec. XI. Tale affinità formale ha permesso di estendere il gruppo a due altri esemplari di icone databili attorno al sec. XII–XIII, di cui ci è giunto il solo volto, come la Madonna di Banzi (Belli D'Elia 1988a, pp. 109–110) ed il frammento mariano bitontino ora al locale museo diocesano (Milella Lovecchio

siriana, poiché utilizzato a decoro degli accessori delle principesse nubili. Esso, fissato nel numero di tre, deve indicare nel caso della *Theotòkos* la verginità detenuta prima, durante e dopo il parto. Il velo diviene allora un simbolo del cielo, che fa di Maria la tenda in cui dimora la divinità, meglio definita come "Tenda del convegno" (*Es* 26). Inoltre, il simbolismo del velo rimanda alla possibilità offerta al fedele di entrare nel Regno di Dio, "attraverso il velo, cioè la carne di Cristo" (Paul., *Eb.* 10, 20), ovvero a medio di sua Madre, in cui il Verbo si è fatto carne. Se ne deduce che la moltiplicazione delle stelle, oltre al riferimento ad *Apocalisse* 12, 1–2, rimanda sul piano della cultura materiale ai decori consueti nella produzione serica diffusa nell'ambito del vicino oriente e che si ritrova, come gli orbicoli, trascritti soli o nel gruppo di tre, tradizionalmente a decoro dei ricchi tessuti rappresentati nella produzione visuale romano orientale. Per l'iconografia mariana, cfr. Tea (1953); Bargellini (1954); Vloberg (1952, pp. 403–448); Cassiano da Langasco (1954, p. 666); Kirchbaum (1957, pp. 433–455). Circa la produzione tessile ed in particolare quella serica dei secc. XI–XIII, cfr. Maguire (1990, pp. 215–224); Muthesius (1992; 1997 e 2004); Netherton e Owen-Crocker (2007); Carile (1998, pp. 243–269); Carroll (1988, pp. 54–55); Thomas (2012, pp. 160–161).

(17) Per lo stato degli studi sulla pittura romana, cfr. Andaloro (2000a, pp. 147–151; 2000b; 2000c, pp. 43–45; 2002a; 2002b).

1988b, pp. 111–112), che non offrono garanzie sufficienti per poter essere inglobate con sicurezza nel gruppo rappresentante quella che si denomina del *typus* del *lectulum Salomonis*. E sebbene la posa del capo leggermente declinata e la resa fisiognomica lascino pensare ad ulteriori ripetizioni della soluzione grafica di nostro interesse, queste possono comunque essere ricondotte alla mera formula dell’Odighìtria, che presenta caratteri assimilabili nella postura e trova un riscontro precipuo nella Vergine di Sovereto, ora venerata nella Cattedrale di Terlizzi (Schirone 1988, p. 109). L’immagine è completata da due angeli nella posa della preghiera collocati ai lati del nimbo della Vergine.

Per quel che riguarda il piano visuale, si deve considerare come la formula grafica elabori per il *typus* una peculiare strategia per attirare l’occhio, che si differenzia da quella impiegata per una normale Odighìtria. E se il tipo “consueto”, che nel caso di specie identifichiamo con la formula adoperata per realizzare la Madonna della Madia — veneratissima patrona di Monopoli —, si organizza attorno ad una serie di vettori, che sono indicati dalla postura della Vergine e dal panneggio delle sue vesti, per il gruppo di nostro interesse la tecnica adottata nella realizzazione della soluzione si dimostra davvero più complessa.

La Vergine della Madia, difatti, sfrutta come vettore principale per lo sguardo la prossemica tipizzata dal *typus* dell’Odighìtria, ovvero la mano distesa che addita al fedele/fruitoro il Cristo—vera via e ripete il gesto codificato della petizione. Un’altra direttiva si individua poi nella profilatura che disegna il *maphorion* con cui si incornicia il viso materno rivolto verso il divino Infante. Anche la foggia della capigliatura del Bambino, resa alquanto compatta, pare indicare un possibile vettore, la cui funzionalità è rafforzata dalle sottili pennellate, che fornendo volume alla fronte, ne delineano il punto luce. Il quarto vettore si identifica, infine, nella mano sinistra, la quale regge il Bambino ed aiuta ad isolare quella che possiamo definire l’area di interesse per lo sguardo. Ai citati vettori, se ne somma un ulteriore, che viene individuato nella figura del piccolo orante in vesti color carminio aggiunto in seguito, come dimostrato dal restauro. La sua postura, difatti, aiuta a meglio isolare lo spazio di focalizzazione del *visus* predisposto dal maestro esecutore. Siamo di fronte ad una zona delimitata dal disegno dei due volti dei rappresentati, che è ulteriormente delineata dal gesto del braccio del Bambino.

Si permette così di fissare inequivocamente il fuoco compositivo nello spazio aureo tra i due capi. Ciò non deve meravigliare, poiché tale scelta è fornita di un alto senso teologico. La luce diffusa dal fondo d'oro rappresenta nell'immediato al fedele/fruitoro una teofania e traduce attraverso i bagliori lo splendore della gloria divina, quale risultato della *sequela Christi*, che viene favoreggiata dalla Vergine. Raffrontiamo un fuoco che è maggiormente evidenziato anche dai piccoli angeli posti agli apici, i quali con la loro prossemica suggeriscono ulteriori vettori atti a evidenziare l'area di interesse del *visus*.

Diversamente nel gruppo di nostro interesse vediamo una diversa ponderazione delle spazialità all'interno della tavola, come dimostra l'esemplare ritenuto relativamente più antico di cui abbiamo conoscenza: l'icona della perdita Vergine di Pulsano. Tuttavia, sappiamo che l'effigie è stata ridefinita nelle sue dimensioni da un taglio nella parte sinistra della tavola e ciò ha provocato un netto sbilanciamento della soluzione grafica verso il Cristo. Nondimeno, il paragone con le produzioni che ne ripetono il presunto modello, permette comunque di identificare l'area di interesse per lo sguardo nello spazio occupato dal divino Infante. La Madonna di Pulsano sembra addirittura costruita attorno allo schema della sezione aurea, che pare suggerito all'occhio nella parte inferiore della tavola dal movimento centripeto delle pieghe del *kitòn* e dell'*himàtion* del Bambino. Si segnala così un vettore dello sguardo connotato da un movimento ascensionale. L'area superiore viene invece dominata dalla curva delineata dal capo della Vergine. Questa chinandosi verso il Figlio mostra allo sguardo una direttiva visuale posta in soluzione di continuità, che scende seguendo i lunghi ricci dell'acconciatura infantile e prosegue idealmente nel disegno dell'ampia manica del vestito del Cristo. Da qui si congiunge alla direttiva ascendente già identificata. Consideriamo come la formula si organizza attorno a questo movimento che coinvolge il *visus* col suo andare vorticoso e indirizza lo sguardo del fedele/fruitoro verso la mano benedicente del Dio bambino, la quale si colloca proprio in mezzo all'area delineata dal movimento curvilineo. Raffrontiamo allora una scelta sagace e dall'alto senso teologico, che caratterizza la peculiarità della formula, poiché offre un rimando diretto a San Paolo, il quale riferisce come Dio abbia dato a Gesù "il nome sopra ogni altro nome" ed in forza del medesimo

nome si debba piegare “ogni ginocchio, in cielo in terra e sottoterra” (*Fil. 9–11*). Ne deduciamo che la formula offre ai fedeli/fruitori una potente teofania, che si concentra attorno alla prossemica della benedizione, tradotta nella tipologia “alla greca”, rappresentante proprio il nome di Cristo. Per consuetudine le formule visuali ricorrono alla *loquela digitorum*, che non limita il suo senso all’*adlocutio*, ma è dotata di un alto valore simbolico–liturgico. Si rappresenta così un gesto complesso, che deve evocare all’occhio il monogramma di Gesù Cristo: “IC XC” o abbreviazione greca di tale nome. L’indice disteso sta per la I, mentre il medio ricurvo per il C, ovvero il sigma lunato. Il pollice e l’anulare incrociati indicano la X ed il mignolo ricurvo vuol significare l’ulteriore C, che chiude l’evocazione onomastica⁽¹⁸⁾. Ne deduciamo che la formula si organizza tutta attorno ad un movimento vorticoso, il quale — a differenza del tipo consueto — pone entro il limite segnato dal movimento tutti gli elementi essenziali alla comprensione della formula e procede verso il fuoco compositivo, concedendoli in un unico colpo d’occhio ai fedeli/fruitori.

2. Il *lectulum Salomonis*: una formula visuale di successo. Diffusione e fortuna di una soluzione grafica in terra di Puglia

Al fine di decodificare il fenomeno di diffusione del *typus* del *lectulum Salomonis* e di identificare quale sia l’effettivo modello–base da cui procede la fortunata irradiazione sul territorio di Capitanata e della Terra di Bari della relativa formula grafica, chi scrive crede sia opportuno procedere con l’analisi dell’icona della Vergine di Pulsano.

2.1. Maria SS. di Pulsano

La soluzione può essere considerata uno degli esemplari più antichi pervenutici e perciò annoverata con la Madonna di Siponto, quale capostipite del gruppo di icone che riproducono la peculiare tipologia

(18) Se ne conosce un’ulteriore variante, che semplifica il movimento e si limita all’unione dei polpastrelli del pollice e dell’anulare. Circa la gestualità della mano, cfr. Dalli Regoli (2000); Morris (2020).

rappresentativa presa in considerazione. Ciò anche a dispetto della meglio riuscita icona della Vergine di Andria, che in ragione della sua squisita fattura è stata forse fin troppo frettolosamente identificata da una certa dottrina con il vero capogruppo della categoria tipologica indagata (Milella Lovecchio 1988c, p. 105).

Occorre premettere che la tavola è scomparsa nel 1966 a causa di un furto ed appare oggi ricostruibile solo in ragione di una fotografia degli anni sessanta, di una serie di descrizioni contemporanee, come quella di *Ciro Angelillis* (1953, pp. 459–460), o di epoca moderna, quale quella di *Serafino Montorio* (1715, pp. 688–690), che l'annovera tra le immagini oggetto di maggiore devozione esistenti nel regno napoletano. A queste si affiancano le riproduzioni novecentesche a scopo devozionale, pubbliche come il quadro conservato nella chiesa della SS. Trinità (o delle monache) di Monte Sant'Angelo o in possesso di privati.

Possiamo ritenere che un indicatore adeguato a giustificarne l'ampia diffusione possa identificarsi nell'autorevolezza del modello, che è dimostrata dalla tradizione, la quale le afferisce origini antichissime. *Luigi Pascale* la fa — forse fin troppo fantasiosamente — risalire al sec. VI, allorquando il duce di Siponto, *Emilio Tulliano*, usufruendo delle rendite di *Silvia Anicia* e di *Giordano Frangipane*, i genitori di *Gregorio Magno*, edifica un proto-monastero benedettino, che secondo la tradizione verrà anche abitato dallo stesso *Gregorio*, il quale qui sperimenta la vita eremitica⁽¹⁹⁾. L'immagine viene così considerata una delle sette effigi mariane di proprietà della famiglia del futuro papa. Altra tradizione pervenuta in *Montorio*, la vuole banalmente importata da *Costantinopoli* (*Montorio* 1715, pp. 688–690). Più interessante appare l'opinione di *Armando Petrucci*, il quale la mette in relazione con l'“*ycona superaurata ubi sculpta est ymago Sanctae Dei genitricis Mariae baliente XXX solidos*”, che il vescovo *Gerardo* di Siponto commissiona nel 1068 all'abate *Adamo* di *Tremi* e paga cedendo la terza parte della “*salina majora*” di proprietà della sua Mensa⁽²⁰⁾.

Se si considera poi l'aspra solennità del volto della Madonna, con gli

(19) Circa le vicende del cenobio pulsanese, cfr. *Sarnelli* (1680, p. 75); *Angelillis* (1953, p. 422).

(20) Per l'attività del vescovo *Gerardo* e la commissione di immagini di culto, cfr. *Petrucci* (1960a, doc. n. 76, p. 227); *Petrucci* (1960b, nn. 75, 76, 78); Vedi anche: *Belli D'Elia* (1988a, p. 21); *Ognissanti* (1981, pp. 35–39).

occhi sproporzionati e profondi e la linea netta ed affilata del naso, insieme alle superfici ampie e luminose dell'incarnato, nulla osta ad avvicinarla ai tratti fisiognomici emersi dal restauro del 2011 che ha coinvolto la Madonna di Siponto, la quale è stata recentemente datata al sec. XI⁽²¹⁾. Raffrontiamo allora, nei limiti di quanto ci restituisce l'unica foto pervenuta e le riproduzioni più o meno fedeli destinate alla devozione, la possibilità di poter ragionevolmente sostenere una datazione assai precoce, tale da avvicinarla all'anno 1068, in cui il *notarius Candellarus* ha redatto il documento e non al sec. XIII, quale data proposta da una certa dottrina. Sono difatti gli stilemi ritenuti condivisi nella resa fisiognomica a rafforzare la credenza in un'origine comune ed a identificarli con gli effettivi prodotti dell'*atelier* monastico delle Tremiti. Meno chiaro, se si dà per buona tale identificazione, è il percorso che ha permesso la collocazione nel monastero di quell'icona commissionata dal vescovo sipontino.

Alla tradizione sull'origine dell'immagine, si affianca il culto della Vergine portato in auge da San Giovanni di Matera, che secondo la leggenda sarebbe stato invitato a fondare un monastero (poi Casa Madre) in quel luogo, dopo una visione sperimentata durante una visita al santuario dell'Arcangelo Michele (Cavallini 2001; Morelli 1930). L'evento fondante della congregazione viene rappresentato in una miniatura a corollario del f. 6 del Martirologio pulsanese, Ms VIII c.13, unico esemplare sopravvissuto di manoscritto prodotto dal locale *scriptorium*, che vede una Vergine dal *maphorion* aureo mostrarsi al fondatore e dialogare con lui⁽²²⁾. Non mancano poi episodi taumaturgici a rafforzare la devozione dei locali, come quello che coinvolge un Giovanni ormai anziano e malato, guarito dalla Madonna *ex contactu*, allorché gli stringe il polso. Un evento che, secondo un'oscura e poco attendibile etimologia, potrebbe aver dato il nome al sito, facendolo derivare proprio dall'espressione latina "*pulsus sanus*" (Angelillis 1953, p. 427).

(21) Per la ridefinizione della cronologia relativa alla Vergine sipontina, cfr. Calò Mariani (2003, pp. 18-20 e 1998, p. 191).

(22) Circa il Martirologio pulsanese deve dirsi che si è erroneamente attribuito all'uso del monastero femminile foggiano di S. Cecilia, recenti acquisizioni ci permettono di additarlo ad un prodotto in uso presso la Casa madre. In epoca imprecisata il manoscritto viene diviso, parte finisce alla Biblioteca nazionale di Napoli, parte in Vaticano, grazie ad un sacerdote beneventano. Cfr. De Troia (1988); Villani (1993, pp. 9-84). Per la restante parte del manoscritto alla vaticana, cfr. Cavallini (2005).

Dal punto di vista formale si osserva come la soluzione sia connotata da una serie di motivi grafici destinati al successo, i quali si ritrovano inalterati nelle sue riproduzioni. Consideriamo allora il grande capo della Vergine, appena reclinato, che è coperto da un ampio *maphorion*, il quale declina le tonalità scure del porpora e viene caratterizzato da una decorazione con motivo a rosette perlineate. La chiusura della lacina, incorniciante il capo, cosiddetta a “collarino”, costituisce poi uno degli elementi distintivi della formula, la quale viene riproposta quasi pedissequamente nei documenti che da essa paiono derivare. Questo dettaglio, insieme alla peculiare posa di riposo delle gambe del divino Bambino, può essere annoverato fra gli indicatori più utili a dimostrare la diretta derivazione dal modello–base di una certa produzione visuale diffusa sul territorio pugliese.

L’effigie è oggetto di grande venerazione da parte dei monaci della congregazione, i quali contano su case sparse non solo in Capitanata, ma anche in Toscana come San Michele degli Scalzi di Pisa, San Michele di Guamo a Lucca e S. Maria Intemerata di Fabbraro a Firenze, citando solo alcuni cenobi maschili (Angelillis 1953, p. 432). Ciò permette di dimostrare, se non la diretta origine pugliese della Madonna afferita al modello del *lectulum Salomonis* di scuola dei Berlinghieri, almeno la possibilità che la formula oggetto di culto presso la Casa Madre, diffusa sulla scia della presenza dei monaci, sia riuscita ad attecchire *in loco* influenzando così la produzione visuale dell’area. Devono poi considerarsi i pellegrini, che dopo la sosta al santuario dell’Arcangelo Michele si recano a visitare il monastero ed a venerare la Vergine. Non si può allora negare che l’esemplare possa costituire un modello davvero “illustre”. Questo appare così dotato di un’inequivoca attitudine ad essere riprodotto, anche sulla scorta della diffusione che ne fanno i monaci della congregazione, sia nei territori dove aprono case, sia nei limitrofi. E se l’azione dei monaci non pare sufficiente, anche se da sola potrebbe bastare, è proprio la grande devozione che la circonda a rendere davvero credibile l’identificazione di questa con uno dei modelli–base da cui derivano le altre icone del gruppo di riferimento.

Dal punto di vista della visualizzazione *per tabulas* dobbiamo considerare che, una volta identificata la formula grafica adoperata per la Madonna di Pulsano con il modello–base, questa deve necessariamente

fissarsi al punto zero di entrambe le direttive del grafico. In quanto “capofila” non solo rispetta l’aspettativa sociale, ma è essa stessa a crearla, mentre la morfologia della formula viene a fissarsi a seguito della sua diffusione fino a diventare cifra tipologica.

2.2. *Maria SS. di Siponto*

La seconda icona presa in considerazione è quella della Madonna di Siponto, una tempera su tavola ad oggi alta 129 cm e larga 81 cm, che è stata accorciata nei suoi lati più brevi, tanto da far venire meno la “cuspidè” che la coronava⁽²³⁾. L’effigie mariana può essere considerata ancor più dell’icona previamente analizzata un’immagine assai venerata, non solo perché proclamata patrona dell’odierna Manfredonia, ma in ragione della continuità del culto piuttosto, dimostrata dall’ampio novero di leggende (per lo più orali) consolidatesi progressivamente sia riguardo la sua origine, sia circa gli episodi taumaturgici che le si attribuiscono. Pompeo Sarnelli, redattore della *Cronologia de’ vescovi ed arcivescovi sipontini* e collaboratore dell’arcivescovo Matteo Orsini (futuro Benedetto XIII), riferisce dell’origine dell’icona: “collocauui la miracolosa immagine della Beata Genitrice di lui, che per antica tradizione credesi opera del pennello di S. Luca [...]” (Sarnelli 1680, pp. 18–20). Si cristallizza così una tradizione che vede l’inizio del culto mariano in Siponto nel 57 d.C., mentre è ancora vivente la Vergine⁽²⁴⁾. La sua immagine è poi collocata in un sacello — posto nel luogo dove sorgerà la cattedrale cittadina — dedicato da Giustino, primo e leggendario vescovo che la tradizione vuole consacrato direttamente da San Pietro. La credenza viene recepita pure da Marcello Cavalieri, il quale riporta: “è pur verisimile che fin da que’ tempi fusse in detta Basilica collocata la miracolosa e divotissima Immagine di Nostra Signora, che pur anche vi si venera, creduta, per costante tradizione, opera del pennello di S. Luca...” (Cavaglieri 1680, p. 453). Ritroviamo così un primo elemento che permette di identificarla con un modello “illustre” e capace di giustificare la diffusione su un’ampia area. Di conseguenza, ne deduciamo che l’icona di nostro interesse, come molte immagini sacre

(23) Per la vicenda dei restauri, cfr. Di Sabato (1994, pp. 95–96).

(24) Circa la cattedrale paleocristiana, cfr. Fabbri (1990).

presenti sul territorio, suscita l'attenzione degli ecclesiastici. Costoro fra Cinquecento e Seicento ripensano la storia della devozione locale e pongono mano ad una omogeneizzazione delle leggende circolanti sulle immagini più venerate, riformulandole in maniera organica in modo da dimostrare antichità e prestigio dei documenti visuali singolarmente posseduti. Tra questi rientra il ricorso al *locus*, forse banale, dell'attribuzione a S. Luca o della traslazione da Costantinopoli. La credenza, a prescindere dalla credulità diffusa, pare convincere persino gli alti prelati, come dimostra un aneddoto riferito da Serafino Montorio. Questi ricorda come all'inizio del *Secolo dei lumi*, l'arcivescovo Tiberio Muscettola ha impedito qualsivoglia ritocco all'immagine, sebbene essa fosse bisognosa di restauro (Montorio 1715, pp. 679–685).

Eppure, nel caso di Siponto gli eruditi moderni si limitano solo a sistematizzare una serie di tradizioni più antiche. Ivi, si riscontra una pratica di venerazione assai radicata, che permette all'effigie sacra di tenere in vita l'antica cattedrale, la quale anche grazie alla presenza dell'immagine dopo la *traslatio* della sede arcivescovile in Manfredonia il 30 ottobre 1327, riesce a sopravvivere come luogo di devozione, seppur collocato entro una città in parte diruta ed in continuo spopolamento. Sarnelli ci informa che nel 1508 l'arcivescovo Antonio Maria del Monte “diede cominciamento al nuovo tempio dell'antica e rovinata Siponto, dopo che le bande di Guglielmo il Malo e i terremoti del 1223 e del 1225 l'avevano devastata per trasferirvi il miracoloso ritratto di Maria” (Sarnelli 1680, pp. 318–319; vedi anche Belli D'Elia 1990, p. 292). Ne evinciamo che, quale immagine assai venerata, la Vergine di Siponto può costituire inequivocabilmente un modello “illustre” sin da epoca precoce, tale da essere esportato e proposto alla devozione dei fedeli, specie nel territorio limitrofo.

Solo molto tardi ed a inizio Novecento, Pascale recepisce una serie di leggende orali circolanti, che introducono variazioni circa l'origine dell'immagine (Pascale 1912, pp. 99–100). Si rinvia così alla tradizione attecchita nel *dossier* concernente un'altra icona venerata, l'*Iconavetere* di Foggia, anche nota come Madonna dei Sette veli, la quale si richiama per ottenere vetustà e prestigio a Siponto⁽²⁵⁾. Nella più recente

(25) Calavese (1694, ff. 112 r e 112v), laddove si confonde la cronologia dell'episcopato di Lorenzo Maiorano realizzatosi nel VI secolo con la crisi iconoclasta e il regno di Leone III di

versione l'effigie mariana viene portata a Siponto da Costantinopoli dal più famoso dei suoi vescovi, il prefato Lorenzo Maiorano⁽²⁶⁾, colui che ha ricevuto la visione dell'Arcangelo Michele, insieme a due icone, una da destinare ad Arpi e l'altra da inviare ad Amiterno dei Vestini (Pascale 1912, pp. 99–100).

La venerazione pare giustificata anche dalla sua capacità taumaturgica, che si specializza come ci riferisce Montorio nel “dare secondo il bisogno abbondanti le piogge del Cielo, le quali sono molto rare in

un secolo più tardi. Cfr. Infante (2014, p. 149).

(26) Lorenzo, un costantinopolitano probabilmente imparentato con l'imperatore Zenone, viene eletto dall'augusto vescovo di Siponto (nomina atipica per il sec. VI, ma consueta per il sec. X in cui viene redatta la prima biografia del santo), nella cui cattedrale riceve la visione onirica dell'Arcangelo Michele, cfr. *Vita* II, 1, 3, *AA. SS. Febr.* II, 60. Il *Liber de apparitione Sancti Michaelis in monte Gargano*, testo filo-longobardo del sec. VIII, che si ispira ad uno del sec. VI andato perduto, raccontando la visione dell'arcangelo al vescovo sipontino omette di farne il nome. Si limita solo a fornire tre date attorno a cui ruotano gli eventi: il 490, 492, 493, cfr. Waitz (1878, pp. 541–543). La mancata citazione del nome di questo vescovo costituisce un dato che non può essere trascurato nella ricostruzione della presunta storicità della figura di Lorenzo, poiché appare davvero strano che all'autore dell'*Apparitione* non fosse noto il nome del vescovo in cattedra in quel momento. Deve concludersi per una meditata espunzione del suo nominativo, quale trucco del narratore, che non può non suscitare perplessità. Questa assenza fa piuttosto pensare ad una scelta politicamente orientata il cui senso è ben inteso da Otranto, in quanto “costituisce *damnatio memoriae* [...], determinata da motivazioni di ordine religioso e politico: l'*Apparitione* lascia nell'anonimato il vescovo cui appare più volte l'Arcangelo, perché il suo autore vuole evitare di fare riferimento a Lorenzo che, venuto dall'Oriente, riconnetteva le origini del culto micalico sul Gargano con la tradizione bizantina”. Cfr. Otranto (1990, pp. 131–132). Il presunto tentativo di espunzione incide la formazione della memoria ed asserve il racconto di fondazione del santuario micalico alle velleità del committente dell'opera agiografica. Sicché contrappone alla figura di Lorenzo un anonimo vescovo, fors'anche perché non si ha nulla di più efficace da opporvi, se non il silenzio e la censura di qualsivoglia nome. Una strategia forse non troppo efficace rispetto alla radicata memoria della bizantinocrazia locale, ma sufficiente a far sorgere il dubbio circa l'autenticità storica di Lorenzo. Di talché Jean-Marie Martin lo ha potuto definire quale “*saint de synthèse*”, cfr. Martin (1990, p. 83). Tuttavia, sembra che non molto più tardi, allorché queste cautele verso un vescovo venuto dall'Oriente non hanno più ragione di esistere, la tradizione manoscritta dell'*Apparitione*, almeno in ambito italiano, ha ad accogliere in un gruppo di codici: il *Vaticanus Latinus* 6074 redatto fra la fine del sec. XI e gli inizi del sec. XII, l'*Ambrosianus B 55 superior* del sec. XII, il *Vaticanus Latinus* 6453 del sec. XII ed il *Vaticanus Latinus* 6075 della fine del sec. XVI, un passo interpolato ad *incipit* del racconto che menziona Lorenzo, dapprima rimasto nell'anonimato. Anche Ada Campione appare ottimista circa l'esistenza di un Lorenzo storico, di cui ritiene innegabile l'esistenza. La tradizione che lo riguarda sembra però fissarsi per iscritto molto tardi e solo nell'XI secolo. Un ritardo forse giustificato dal complesso ciclo vitale della diocesi sipontina, che incorporata durante l'Alto Medioevo in quella di Benevento, solo nel XI sec. ritorna autonoma ed è innalzata ad arcidiocesi. Allora si sente il bisogno di reinterpretare la propria storia, sempre tenendo conto del contesto politico in cui la si redige. Cfr. Campione (2004, pp. 61–82).

quelle campagne” (Montorio 1715, p. 685). L’informazione è confermata anche da Sarnelli. Entrambi gli ecclesiastici concordano sul ruolo di protettrice degli animali da pascolo, tanto che l’olio della sua lampada viene adoperato per segnare gli armenti. Alla luce di tali dati, seppur riferiti ad una cronologia molto tarda, non si riscontrano altri elementi tali da escludere sul piano diacronico la diffusione della venerazione di questa tipologia di immagine.

Nondimeno, non si deve dimenticare il ruolo dei pellegrini nella diffusione dell’effigie. Sappiamo difatti del buon numero che fa posta all’antica cattedrale prima di salire sul Gargano, tanto che costituisce una tappa fissa nel viaggio. La memoria del vescovo Lorenzo, che ha dato inizio al culto dell’Arcangelo, e dobbiamo dedurre anche il venerato quadro, devono fungere da attrattori di notevole portata. Con buona probabilità sono i pellegrini, che fanno visita alla chiesa e di seguito si dirigono in Terra di Bari, a diffondere l’immagine sipontina, come confermato da un aneddoto concernente l’*inventio* delle reliquie del succitato Lorenzo. Queste vengono ritrovate nei pressi del duomo il 30 ottobre del 1099, durante lo scavo delle fondamenta di una cappella da dedicare a San Nicola, commissionata dal vescovo Buonomo per esortare buona parte dei pellegrini, che si recano a Bari a venerare la tomba del santo, a fare una sosta a Siponto⁽²⁷⁾.

Occorre considerare un’ulteriore problematica costituita dalla singolare formula grafica, che è frutto delle plurime ridipinture a cui l’immagine è stata sottoposta, documentate puntualmente dal restauro del 2011 in ben 8 strati. Esse sono tali da stravolgerne l’aspetto originario, reinventandolo completamente e traducendolo in una forma atipica. Difatti, le radiografie hanno evidenziato che le uniche sezioni di pittura originale si riscontrano nei volti dei rappresentati ed in un frammento della mano della Vergine, che sono scampati al devastante incendio del 1872. La recente pulitura poi ha individuato la presenza di un angelo, cosa che rafforza l’identificazione col *typus* del *lectulum Salomonis*

(27) Sarnelli (1680, p. 148). Sappiamo che l’arcivescovo noto come Buonomo (1087–1099 d.C.), consacrato da Vittore III (1027–1087 d.C.) nel 1087 d.C. e la cui presenza è attestata sia nel Concilio di Troia del 1089 d.C., sia in quello di Melfi del 1090 d.C., sia nel Sinodo di Bari del 1098 d.C., pone mano ad una ridefinizione degli spazi prossimi alla cattedrale. Questi decide di fornire Siponto di un altro attrattore che si affianca al luogo della visione onirica micaelica.

secondo lo schema declinato nell'icona di Pulsano. A questi si sommano i santi collocati sulle cornici laterali, riscoperti nel restauro del 1964, i quali — oltre a costituire frammenti originali dell'opera — appaiono indispensabili per correggerne la datazione.

E se i saggi di pulitura hanno permesso di evidenziare al di sotto del *maphorion* blu, un manto di colore carminio, difficilmente databile (ritenuto ottocentesco dai restauratori in ragione della delicata stella che compare sulla spalla), i dati evinti sono sufficienti a indurre quella scuola, che afferisce l'immagine al sec. XIV, a rivedere la relativa cronologia (Milella Lovecchio 1988d, pp. 105–106). Né al di sotto delle ridipinture è emersa una formula sostanzialmente aderente a quella visibile tutt'oggi, la quale nella grafica non ha nulla a che fare con i modelli propri delle icone. Le radiografie rivelano poi una realtà tutta diversa, poiché la *silhouette* che si intravede appare assai più simile a quella della Vergine di Pulsano. Ciò è confermato dalla linea del disegno, che connota la spalla e la gamba ritratta del Bambino, nonché dalla presenza appena percettibile del piede mostrato alla devozione del fedele/fruitoro. La radiografia pare dunque confermare l'ipotesi di partenza, che la riconduce al *typus* del *lectulum Salomonis* e rende l'icona un modello davvero "illustre" e tale da poter essere imitato e diffuso. I dati evinti, se uniti a quanto dedotto dalla riconsiderazione dei volti dei prefati santi collocati sul bordo dell'icona operata da Calò Mariani, ci permettono di anticipare la sua datazione ad un'epoca davvero precoce. Partendo dalla tecnica con cui sono realizzati i santi laterali, i quali sappiamo non essere mai stati ritoccati, quest'ultima ancora "l'esecuzione a opere bizantine dell'XI secolo: suggestivi confronti si possono istituire con l'*Exultet* 1 di Bari, cercando tra i Santi entro clipei legati dal nastro a losanghe, che corre prezioso lungo i margini della pergamena"⁽²⁸⁾.

La nuova datazione fornisce maggiore attendibilità alla tesi di Petrucci, che addita la commissione dell'immagine al vescovo Gerardo, il quale nel 1063 richiede al prefato abate Adamo ed all'*atelier* di Tremiti una "*scaramagna bona et una ycona pro utilitate predicte ecclesie*" (Petrucci 1969a, doc. n. 76, p. 227). Se diamo per buona tale

(28) Calò Mariani (2003, pp. 18–20; 1998, p. 191). In letteratura si sono riscontrate analogie con le pitture della chiesa dello "Spedale" a Scalea: si veda di Dario (1992, fig. 19). Per le miniature, cfr. Cavallo (1973).

informazione, in combinazione con i dati evincibili dai frammenti di pittura originaria sopravvissuti, possiamo credere — a ragione — che il vero e proprio prototipo del *lectulum Salomonis* nell'area di riferimento vada ad identificarsi con l'effigie di Siponto. Tuttavia, è possibile avvicinarla alla formula grafica di Pulsano, che ne costituisce la diretta concorrente sul piano devozionale. A causa della presunta origine comune presso l'*atelier* del monastero di Tremiti, quest'ultima deve essere considerata quale sorta di “gemella” postuma. Pertanto, per quel che riguarda la visualizzazione *per tabulas* è possibile collocare il documento visuale nel punto zero di entrambe le direttive, sovrapponendolo — insomma — all'esemplare di Pulsano. La diffusa venerazione e la produzione, che si presume essere precoce — almeno rispetto all'immagine pulsanese —, permette di considerare l'effigie sipontina quale vero “capofila”, poiché allo stato attuale degli studi non è chiaro se ad influenzare maggiormente la diffusione del modello sia stata la Madonna di Siponto o quella di Pulsano.

2.3. *Maria SS. della Fonte di Canosa*

Di seguito consideriamo un'altra icona molto venerata, la Madonna della Fonte, patrona di Canosa, che si dimostra direttamente dipendente dal punto di vista morfologico dalla formula del *lectulum Salomonis*, così come viene rappresentata nell'icona di Pulsano. Poco si può dire circa una somiglianza con l'esemplare di Siponto, dato che i pochi frammenti originali lasciano solo dedurre la mutuazione di elementi del disegno dei due probabili prodotti dell'*atelier* tremitense costanti nel naso sottile e negli occhi grandi e sbarrati. L'effigie in questione è realizzata su una tavola di cedro del Libano, alta 140 cm e larga 81 cm, connotata da uno spessore ridottissimo che varia da 0,9 a 1,2 cm⁽²⁹⁾.

Osserviamo come la *silhouette* ripeta pedissequamente la formula grafica tipizzata, con la testa sproporzionata e tondeggiante propria dell'esemplare pulsanese, in uno alla lacinia con caratteristica chiusura a “collarino”, posta ad incorniciare il volto della Vergine. Il *maphorion* viene

(29) La cornice è rilevata e bordata in rosso. I lati lunghi sono occupati da dodici figure di santi, sei per lato e molto rovinate. Cfr. Milella Lovecchio (1988a, pp. 108–109). Vedi anche Dufrenne (1968, p. 21).

poi declinato nelle tonalità scure del porpora, decorate con piccole stelle fatte da praline ed una passamaneria dorata, che orna il pannello ricadente sulla spalla. E se si riscontra una totale assimilabilità della scelta cromatica e della stilizzazione del pannello rispetto al *typus* di nostro interesse, la cattiva conservazione della pellicola pittorica non ci permette di fare ulteriori paragoni. Tuttavia, possiamo considerare un altro dettaglio: l'articolato lembo del manto del divino Infante caratterizzato dai bagliori dell'oro, che copre la gamba distesa, secondo la peculiare prossemica tipizzata dalla soluzione grafica. Eppure, l'effigie accoglie una vistosa variante rispetto al modello pulsanese, poiché ai due apici sono collocati dei clipei con degli angeli, che si chinano verso la Vergine e presentano le mani velate. Non è chiaro se la formula adoperata per gli angeli possa essere accostata a quella proposta nella Madonna di Siponto, poiché il frammento pittorico rinvenuto durante il restauro del 2011 nell'apice destro della tavola non ci permette null'altro che proporre sommesse ipotesi, ma non certo peregrine. Queste sono giustificate dai continui contatti tra le due diocesi, i cui confini — tra le altre cose — hanno a coincidere nei primi secoli del cristianesimo. Sappiamo pure che nel sec. VI il vescovo di Siponto Felice II viene nominato *visitor* della diocesi di Canosa da Gregorio Magno in un momento di crisi dell'istituzione⁽³⁰⁾. Ma i contatti non si limitano a questo. Per quel che riguarda la circolazione di prodotti ed idee fra le due diocesi nel Basso Medioevo basta considerare l'influenza della *Vita di Sabino*, redatta nel secolo IX, sulle due *Vitae* di Lorenzo, le quali si appropriano di molti *loci* della vita del vescovo canosino (*Vita Sancti Sabini*, BHL 7443; *AA.SS. Febr. II*, 324–329. Vedi anche Martin 1987, pp. 399–405; Campione 1988, pp. 618–619). Consideriamo nello specifico il *locus* della sua partecipazione all'inaugurazione del santuario garganico⁽³¹⁾, a cui corrisponde la più tarda e presunta interpolazio-

(30) Gregorio Magno nomina *visitor* della diocesi di Canosa Felice II e intrattiene continui rapporti con questo vescovo, come si evince dalle numerose epistole inviate, cfr. Gregorius Magnus, *Regestum epistolae* I, 51; 3, 40; 3, 41; 3, 42; 4, 17. Vedi anche Campione (1992, nota 67); Campione e Nuzzo (1999, p. 104); Pietri e Pietri (1999–2000, pp. 803–804). Sul ruolo preminente di Siponto, rispetto al declino di Canosa, cfr. Coniglio (1974, pp. 42–43); Gasparri (1991, pp. 88–89).

(31) La *Vita metrica* di Lorenzo Maiorano (*AA.SS. Febr. II*, 62) attesta che papa Gelasio, insieme a Lorenzo di Siponto ed ai vescovi Sabino di Canosa, Palladio di Salpi, Eutichio di Trani, Giovanni di Ruvo ed Asterio di Venosa, consacra la chiesa di San Michele sul Gargano. Questi vescovi, salvo Lorenzo, vengono menzionati in un *locus* probabilmente interpolato della

ne riguardante l'episodio della consacrazione della chiesa di S. Andrea in Barletta. Pertanto, stanti i continui contatti e le infinite possibilità di trasmissione di *know-out*, non deve suscitare meraviglia che la Madonna della Fonte possa essere additata quale mutuazione in terra canosina della formula grafica della Vergine sipontina. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, bisogna limitarsi a considerare quanto le evidenze ci restituiscono, avvicinandola piuttosto alla traduzione dell'esemplare pulsanese.

Dobbiamo poi constatare come sia particolarmente interessante ai fini del nostro lavoro il trattamento riservato all'epidermide della Vergine da parte dell'iconografo, che con rapide pennellate chiare e raffinate lumeggiature si preoccupa di donare una particolare tridimensionalità all'incarnato, esaltato dalla tornitura realizzata con un'ombreggiatura verde oliva. Il rossore della guancia, creato con vorticosi colpi di pennello color cinabro, che non pare trovare un riscontro tanto efficace nei due esemplari "capofila", rimanda piuttosto all'esperienza della pittura romana. Evoca dunque le diverse formule dell'*Advocata*, in particolare la Madonna dell'Aracoeli ed il suo prototipo consistente nell'icona mariana di San Sisto, col loro viso connotato da forti effetti cromatici (Andaloro 2002a e 2002b). Diverso è il trattamento del volto del Bambino, il quale non mostra la medesima cura per l'effetto cromatico che connota la Madre, né viene realizzato con quelle modalità capaci di esaltarne la tridimensionalità, ma tutto si affida a lumeggiature sottili. L'attenzione al colore e la linea elegante delle pennellate contraddicono nettamente quanto sostenuto da Marisa Milella Lovecchio, la quale liquida la resa del viso materno con un'espressione di "sereno spirito popolare", ma lascia evincere piuttosto la conoscenza della pittura su tavola prodotta fuori dalla regione (Milella Lovecchio 1988a, pp. 108–109).

E se la letteratura scientifica suole datare l'effigie al secolo XIII attraverso una serie di paragoni con documenti visuali dell'area balcanica, che per Belli D'Elia possono "suggerire situazioni parallele, più che ipotesi di dirette importazioni", la tradizione seicentesca la collega a San Sabino, il quale l'avrebbe portata da Costantinopoli a seguito dei suoi viaggi come delegato papale, collocandola poi nella chiesa da lui fondata e dedicata alla Vergine (Belli D'Elia 1988b).

Vita Sabini concernente la consacrazione della chiesa di S. Andrea a Barletta. Cfr. Campione (2001, pp. 29–32); Lanzoni (1927, pp. 291–293).

Circa la sua allocazione nel grafico, possiamo riferire che la pedissequa ripetizione della formula cristallizzata nell'esemplare pulsanese, salvo l'inserimento degli angeli tradotti con una diversa prossemica, spinge a collocare l'icona canosina sul punto uno della direttiva dell'aspettativa, in quanto copia alquanto fedele. Per quel che concerne la direttiva della morfologia, il peculiare trattamento pittorico dell'incarnato della Vergine lascia ampio spazio non solo all'autorialità, ma soprattutto alle competenze artistiche dell'iconografo. Il loro utilizzo però lo allontana dalle tecniche degli esemplari considerati i "capofila" ed apre ad influenze della pittura romana, fissando così l'evidenza a metà tra il punto uno e il punto due. In tal modo si valorizzano le tecniche pittoriche adoperate, che interpretano la formula e introducono con l'aiuto del colore variazioni degne di nota, da registrare tramite il grafico.

2.4. *Maria SS. della Fonte di Trani*

Ancor più dipendente dall'esemplare pulsanese, sicuramente grazie alla mediazione dell'icona della viciniore Canosa, di cui riprende il medesimo titolo, appare l'effigie della Madonna della Fonte di Trani. Questa è realizzata su una tavola dal bordo rilevato, alta 146 cm e larga 90 cm, conservata presso la locale chiesa del Carmine, qui portata dalla chiesa appartenuta dal sec. XIV all'Ordine Gerosolimitano di S. Giovanni della Penna (Milella Lo Vecchio 1988a, p. 109).

Allo stato attuale il documento visuale pare riproporre pedissequamente la *silhouette* del *typus* del *lectulum Salomonis*, in ragione del grande capo della Vergine, della chiusura a collarino del suo *maphorion* e della postura del Bambino. Tuttavia, ne reinterpreta in modo fantasioso il pannello, specie quello della veste del divino Infante con uno stile nervoso, fatto di pennellate vorticosi e di cromatismi posti a contrasto fra tonalità assai chiare e scure della stessa *nuance*. All'invasivo intervento di ridipintura, paiono essere scampati solo i volti dei due rappresentati, mentre il fondo d'oro inciso con un motivo a racemi di gusto barocco e i colori pastello della veste del Cristo, specie il manto dal tono rosato, confliggono fortemente con la tradizione visuale che l'ha generata. Il pesante intervento di rifacimento deve collocarsi *ante quem* al 1715, anno di pubblicazione dello *Zodiaco di Maria*, poiché prima

di quella data viene vista da Montorio e descritta nelle attuali forme (Montorio 1715, pp. 554–557).

Particolare interesse desta il viso materno con la sottile linea del naso e la pesante curva delle sopracciglia, che sovrastano gli occhi profondi, tale da rimandare direttamente ai presunti prodotti dell'*atelier* tremite. L'ovale della Vergine viene caratterizzato da una tornitura realizzata con pennellate leggere, ma sovrapposte, di verde oliva al fine di dargli maggiore tridimensionalità. Notiamo come la tecnica adoperata per enfatizzare la profondità del viso rimandi direttamente all'incarnato dell'icona di Pulsano. Siamo di fronte a quello che Pace definisce "irrobustimento cromatico e lineare e dovuto all'intervento del modello", mentre il color carminio che ne segna la guancia si riferisce all'espedito utilizzato per il crocefisso conservato all'Abbazia delle Tremiti (Pace 1980, p. 356). Raffrontiamo allora un'affinità formale che colloca la produzione nella seconda metà del 1200. Tuttavia, considerando tale espedito per la datazione, si omette di tenere conto del trattamento totale dell'incarnato, che è molto differente, poiché vede la preponderanza dell'ocra rispetto alla tinta bianca, che nel caso del crocefisso riduce l'incarnato ad una tonalità davvero pallida. Eppure, la tradizione ne anticipa almeno di un quarto di secolo la datazione, poiché la leggenda la vuole arrivata a Trani il Sabato Santo dell'anno 1234, dentro una fonte in pietra, portata da un delfino, allorché suonano le campane. L'informazione ci giunge attraverso una recente iscrizione, collocata al fianco dell'altare, che sostituisce quella ritrovata nel 1722 dietro il sacello dedicato alla Madonna, la quale viene riportata da V. Manfredi e riferisce: "Nell'ANNO 1234 e VENUTA in TRANI / UNA MADONNA deNtro UNA foNte di pietra portata / da UN grosso pesce di SABBATO saNTo Nel MeNtre / soNaVano le caMpaNe. Fra GIOVaNNi di / GioVaNNI in TraNi. 1234" (Ronchi 1986, p. 14). Salva la fantasiosa leggenda, è difficile dire se la formula venga trasposta a Trani per mera imitazione della pratica di devozione dei canosini, dato che la città nasce come *vicus* di Canosa. La realtà dei fatti implica, in verità, una certa dipendenza psicologica, che può aver portato a fare proprio il culto di quella specifica Vergine.

Deve considerarsi poi una qualche plausibile influenza, riconducibile alla relativa prossimità a Siponto. Basti pensare che Giovanni II assume il titolo di arcivescovo di Trani e Siponto (in quanto suo

amministratore apostolico fino al 1059). Se ne deduce che nel lungo periodo fra le due città (e la sua 'erede' Manfredonia) sono intercorse molteplici occasioni di contatto, nonché di eventuale scambio e trasmissione di *know-out*, le quali possono permettere l'introduzione in Trani del culto di una Madonna tradotta in una forma assimilabile a quella di Siponto. Il suo arrivo in città può essere — a maggior ragione — favorito dai pellegrini, i quali transitano per Siponto, venerano la sacra immagine e giungono a Trani (fungendo così da 'spoletta' fra i due nuclei urbani), da dove si imbarcano per la Terrasanta.

Non si può nemmeno sottovalutare il ruolo dei mercanti, specie fiorentini, i quali hanno la licenza regia di prendere grano nei fondachi di entrambi i porti. Costoro con la loro attività possono aver aumentato con la circolazione di *know-out* le possibilità di diffusione di questa formula. Se poi consideriamo che la chiesa in cui era custodita l'immagine è proprietà dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, non si può sottovalutare il ruolo degli stessi cavalieri. Sappiamo che questi intrattengono nel porto di Manfredonia importanti affari, come dimostra *ex multis* un documento del 22 gennaio 1274 ed uno del 15 maggio 1299, che ci informano dell'attività dei Bardi, i quali fanno partire da quel porto un bastimento templare carico di grano da inviare sia ai Templari, sia agli Ospitalieri di Cipro. Eppure, la tarda presa di possesso della chiesa rende più problematico un loro intervento nella diffusione del modello-base in città (Vitale 1979, nota 42).

E se la pedissequa aderenza della *silhouette* al *lectulum Salomonis* spinge a collocare il documento per quel che riguarda la direttiva dell'aspettativa nel punto zero del grafico, i correttivi introdotti dall'invasivo rifacimento lasciano propendere piuttosto per una collocazione sul punto uno. Questo perché ai pesanti interventi di reinterpretazione (ma incapaci di alterare sostanzialmente il modello noto) può essere afferrito poco peso e, dunque, un impatto relativo — nello spazio e nel tempo — sui fedeli/fruitori. Eppure, davvero diversa è la realtà che concerne la direttiva della morfologia. La nervosa interpretazione del panneggio tipizzato nella formula e l'introduzione del fogliame a decoro del fondo dorato, che sostituisce il nimbo, costituiscono un'innovazione davvero rilevante ed obbligano a collocarla nel punto quattro del grafico.

2.5. *Madonna di Ciurcitano*

La formula grafica può ottenere riproduzioni pedissequa ed a volte persino ingenua come accade nel caso dell'icona datata al sec. XIII e rappresentante la Madonna detta di Ciurcitano, una tempera su tavola alta 87 cm e larga 64 cm (Milella Lovecchio 1988f, pp. 107–108). La ripetizione quasi stereotipata, che immette davvero poco dell'autorialità del singolo, ha indotto Garrison a identificarla con un prodotto della stessa mano dell'iconografo che ha 'scritto' l'icona di Pulsano (Garrison 1951, p. 300). La cosa pare poco probabile — almeno a parere di chi scrive — non solo per lo scarso *appeal* che la traduzione barese presenta rispetto al più convincente esemplare garganico, ma anche per la cronologia relativa, essendo l'immagine di Ciurcitano molto più tarda, almeno rispetto alla data accolta per l'effigie pulsanese.

Lo stato attuale della raffigurazione è assai compromesso, a causa dell'umidità e di interventi di pulitura invasivi, tanto che per ricostruirla bisogna afferirsi ad una foto del 1948 proveniente dall'archivio fotografico della Soprintendenza di Bari (nn. 2286–2287 B). Dall'analisi autoptica può comunque evincersi che l'esemplare ciurcitano aderisce completamente al *typus*, restituendone una versione semplificata e edulcorata rispetto ai documenti visuali finora presi in considerazione. Consta notare come questa, sebbene conservi il dettaglio del "collarino", possa introdurre una qualche novità nel pannello, come la chiusura incrociata, dovuta alla lunga piega che insiste sul petto, quale vezzo dell'iconografo. Tuttavia, questi non si avvede — ancor più ingenuamente — della plausibile incompatibilità delle pieghe con la formula scelta.

Osserviamo come dalla pesante attività di ripulitura sia emerso con chiara nitidezza l'insieme delle pieghe del drappaggio, che si muove nervoso e si costruisce sui contrasti cromatici delle tonalità di azzurro. Quanto evincibile difficilmente può corrispondere al risultato raggiunto dall'iconografo, poiché si limita a lasciare traccia dei soli strati preparatori. Per quel che riguarda i volti restano invece i fondi dati col verde oliva e scarse tracce delle aperture dell'incarnato. Tuttavia, sopravvive in maniera alquanto nitida la linea del disegno, che ci permette di apprezzare la fedeltà nella riproduzione tipologica, seppur tradotta da una mano mediocre, ma capace di evocare in Belli D'Elia (anche se in maniera poco

convincente) una purezza “ellenistica” dei lineamenti, “privi delle durezze di segno tipiche delle icone sicuramente locali” (Belli D’Elia 1971, pp. 621–623). Poche tracce restano dei due clipei con angeli siti agli apici, che rimandano all’esemplare di Canosa e dimostrano la circolazione di elementi accessori, i quali possono essere aggiunti o espunti, concorrendo tra loro, senza influenzare troppo la formula-base. Si ritiene poi ostico ricostruire l’*iter* che ha permesso alla formula di arrivare in questo lontano casale dell’agro barese. Si può così postulare la circolazione di una serie di icone venerate che riproducono i “capofila”, di cui questa è una dei pochi esemplari sopravvissuti. È possibile persino ipotizzare un collegamento con gli Ospitalieri, che — come si è visto — hanno buoni interessi nel porto di Manfredonia, quindi possono fungere da vettori ed agevolare la diffusione del modello, ma davvero poco può aggiungersi in più. È però plausibile sostenere che il modello di Siponto–Pulsano, come oggetto di venerazione, possa essersi diffuso — ancora una volta — sulla scia dei pellegrini, i quali discendendo in Terra di Bari utilizzano pure vie interne e non seguono solo la direttrice della costa per visitare la tomba di S. Nicola in Bari, laddove si imbarcano (spesso adoperando porti limitrofi) verso la Terrasanta. Questi ultimi hanno sicuramente aumentato le possibilità di attecchimento del *typus in loco*.

Circa l’origine dell’immagine sappiamo poco. Viene custodita nella chiesa del casale di Ciurcitano, nell’agro di Terlizzi (Bari), che è citato in una bolla del 1137 come proprietà dell’Ordine degli Ospitalieri Gerosolimitani da papa Anacleto II. Questa è trasferita nel santuario di Sovereto, ospizio dei cavalieri teutonici, a seguito della visita del 8 luglio 1725 del vescovo di Bisceglie Antonio Pacecco, il quale accedendo alla “*Ecclesia antiqua Sancti Spiritus seu S. Mariae de Circitano*” ne decreta l’inagibilità. Qui sostituisce l’immagine che fra il 1561 e il 1581 è spostata nella Cattedrale di Terlizzi (Paglia 1700, pp. 77–78; Pappagallo 1964, p. 23). Il santuario viene poi alienato fra il 1812 ed il 1813 al cav. Michele Lamparelli, il cui successore Giuseppe nel 1859 vende l’icona per 5 mila lire all’Ing. Gennaro De Gemmis (De Giacò 1872, pp. 39–40; Marinnelli Giovene 1881, p. 159. Si veda anche Ricci 2018). Quest’ultimo, dopo averla promessa in dono alla diocesi locale, la cede infine all’Amministrazione provinciale di Bari (Valente 1973, pp. 222–224).

Per quel che riguarda la collocazione nel grafico, dobbiamo notare come l'esemplare esaminato rispetti pienamente l'aspettativa sociale. Eppure, il dettaglio del panneggio funge da indicatore che qualcosa sta cambiando e ciò ci permette di collocarlo sul punto uno del relativo asse. Circa la direttiva della morfologia possiamo dire che, la possibilità di apprezzare il dipinto nello stato definito "larvale", limitato alle fasi preparatorie ed alle campiture di colore delle vesti, dimostra come questo appaia sostanzialmente aderente ad uno schema-base. Tanto che possiamo fissare l'esemplare sul punto uno della medesima.

2.6. *La Madonna delle benedettine di Andria*

Consideriamo ora l'immagine mariana proveniente dal monastero delle Benedettine di Andria, una tavola giuntaci mutila ed a oggi ridotta a 72 cm di lunghezza e 52 cm di larghezza, la quale è più nota per la sua straordinaria resa pittorica, che per il culto offertole. L'eccezionale qualità di questo documento visuale, rispetto alle mani troppo spesso modeste che hanno tradotto il *typus* a cui appartiene, ha aperto una vera e propria *querelle* tra gli storici dell'arte, tanto da indurre una certa scuola a pensare ad un suo ruolo di modello-base (Milella Lovecchio 1988c, p. 105). Eppure, esiste tutta una serie di ragioni che rendono assai arduo sostenere una derivazione diretta di tutti gli altri esemplari. Dobbiamo innanzitutto valutare alcuni stilemi adoperati e certi dettagli nella resa tecnica, che ci permettono di additarla ad una cronologia piuttosto tarda, fissandone la produzione non prima della seconda metà del secolo XIII. La cosa rende davvero difficile sostenere, se non pare tale da sconfessare, un suo ruolo preponderante nella diffusione della soluzione formale. Altrimenti, si dovrebbe perorare una gemmazione fulminea delle imitazioni (circa dieci anni), che avviene quasi in contemporanea nel territorio in analisi. Raffrontiamo allora una realtà che è assai ardua da dimostrare puntualmente. Diversamente, la mancanza di indizi concernenti un suo particolare culto, ci aiuta a suffragare l'implausibilità di ogni ipotesi relativa ad un suo possibile riconoscimento come "capofila" degli esemplari riconducibili al *typus* pervenutici. Il ragionamento proposto in dottrina si dimostra difatti viziato da una proiezione delle nostre categorie mentali. L'eccezionale resa estetica o l'ottima riuscita

dell'opera, almeno per la percezione dell'uomo medievale, non sono sufficienti a costituire un motivo valido ed adeguato a spiegarne la larga diffusione, come già intuito da Belli D'Elia (1988a, pp. 20–21). Ciò non significa che l'uomo 'medio' del Medioevo non fosse sensibile agli stimoli estetici, ma deve piuttosto considerarsi come questo — ed a maggior ragione gli ecclesiastici committenti — siano soliti ragionare secondo un criterio di *utilitas*. I primi rivolgono la loro devozione verso l'immagine che costituisce un modello "illustre", perché venerato, ovvero ritenuto portatore di poteri profilattici e — come tale — capace di sovvenire alle necessità dell'orante. I committenti optano per modelli che sono capaci di favorire la comune devozione e quindi condurre più fedeli possibili a frequentare la chiesa, in cui si colloca la peculiare tipologia di Vergine e se vi riescono, cercano di ottenere pure il numero di donazioni più lauto possibile.

Alla luce delle informazioni in nostro possesso, integrate in parte dai dati dedotti dal restauro dell'icona sipontina, diviene assai difficile continuare a perorare la primazia dell'effigie andriese. Questa deve essere piuttosto considerata il migliore "sottoprodotto" del *typus* affermato tra Siponto e Pulsano, il quale nella resa stilistica ne migliora tutte le istanze formali, sublimandole in ragione dell'opera di uno dei migliori artisti disponibili *in loco*, forse attirato in città dalla disponibilità di risorse dei conti, signori di Andria, che hanno preteso ed ottenuto nel 1163 per la loro sede la diocesi (Fonseca 2005, p. 335; Cuzzo 1995, pp. 175–193; Di Cosmo 2020b, p. 184).

Dal punto di vista della formula grafica il frammento pervenuto ci permette di osservare una traduzione quasi pedissequa del modello-base. Ritroviamo difatti alcune caratteristiche del *typus*, come il capo della Vergine che si inclina verso il Bambino, il quale — a sua volta — allunga il braccio e benedice il fedele/fruitor secondo la consuetudine greca. Accoglie però alcune novità e nello specifico varia quello che possiamo considerare il 'marchio tipologico' dell'effigie, ovvero la chiusura a "collarino" del *maphorion*. Il manto viene poi tradotto con una variante della porpora, tanto che si avvicina con il suo fondo scuro tendente al violetto e le lumeggiature blu cobalto ad esemplari piuttosto tardi, spostandone fin troppo in avanti la cronologia relativa. Sul piano dei significanti, la *nuance* adoperata non sembra dir molto, poiché nel

Medioevo non si conosce una lessematica assai specializzata per distinguere i colori. Tanto che nel lemma porpora possono ricadere diverse sfumature cromatiche, le quali vanno dal rosso intenso al blu oltremare. È forse l'utilizzo della stessa tinta scura (a dispetto del cinabro) a tardarne la data di esecuzione, ponendola diversamente alla fine di un lungo percorso di selezione di stilemi e di elementi del corredo simbolico. L'esemplare dimostra così una certa libertà da parte del maestro, specie sul piano della colorazione, che ha metabolizzato esperienze e linguaggi assai divergenti da quelli riscontrabili negli altri prodotti. Tale dettaglio ne esclude ogni probabile funzione di archetipo formale, dato che nessuna altra traduzione pare aver assorbito la lezione data attraverso l'effigie andriese. Le varianti cromatiche hanno un peso assai preponderante, poiché oppongono una spinta libertaria avverso le convenzioni romano orientali e rimandano alle recenti esperienze toscane, dacché ne spostano molto in avanti la cronologia.

Deve poi puntualizzarsi che l'estrema qualità pittorica, costante in una raffinata lumeggiatura del volto materno, che privilegia il cinabro per esaltarne la carnagione dorata a dispetto dell'ombreggiatura tradizionale, relegata nella parte inferiore dell'ovale, costituisce 'quasi' una novità nel panorama tipologico. Questa difatti si oppone ad una tradizione cromatica che forse abusa nel dosaggio del verde oliva e nel ricorso a velature di questo colore a contorno dell'incarnato, per far emergere con maggiore potenza le tinte più chiare. L'esemplare andriese risulta, dunque, frutto di un'esperienza tecnica che ha pochi paragoni nel locale e — almeno a parere di chi scrive — non ha influenzato (o non è riuscita a farlo), qualora la si credesse un "capofila", gli altri prodotti visuali a noi pervenuti.

Il documento alla luce di quanto finora dedotto deve collocarsi sulla direttiva dell'aspettativa tra il punto uno ed il punto due, poiché salvo piccoli dettagli, ma comunque imprescindibili e degni di nota, propone un prodotto sostanzialmente conforme all'aspettativa sociale. Diversamente per quel che riguarda la linea della morfologia, nonostante la ripetizione pedissequa dello schema, la variante che abolisce la chiusura cosiddetta a "collarino", unita alle libertà nella resa dei panneggi ed al trattamento cromatico degli incarnati, porta con sé davvero molte implicazioni. Tali dettagli differenziano l'effigie dai prodotti dell'esperienza

locale e danno prova della metabolizzazione di linguaggi che potremo definire decisamente alloctoni. Si è così indotti a collocare il prodotto tra il punto cinque ed il sei della prefata direttiva allo scopo di stigmatizzare l'estrema novità nella traduzione, che innova fortemente la formula.

2.7. *Maria SS. di Corsignano*

Infine, analizziamo l'icona della Madonna di Corsignano o Madonna dell'Acqua, della quale ci sono pervenute due versioni. La prima è costituita da una tavola alta 47 cm e larga 40 cm, datata al secolo XIII, su cui appaiono leggibili i soli volti dei personaggi sacri ed un cenno della perlinatura del nimbo. Colpisce il peculiare trattamento dell'incarnato, che è reso con un insieme di delicate velature ocra, le quali si dipanano su un fondo verde oliva e culminano in sottili lumeggiature di bianco puro. La tridimensionalità è conferita poi dal ricorso al cinabro, cosa che lascia immaginare un trattamento cromatico per l'ovale assimilabile alla tecnica usata per la Madonna di Pulsano e forse pure per quella di Ciurcitano, stando a quanto le due foto di metà Novecento pervenuteci lasciano intendere. L'effigie è assai venerata, tanto che nel 1388 viene proclamata patrona di Giovinazzo. Dal 1677 è conservata nella cattedrale cittadina, ivi trasportata dall'omonimo casale per ordine del vescovo Agnello Alfieri. Considerando lo stato attuale di conservazione della tavola e la generale compromissione, poco si può dire circa la sua aderenza al *typus* in discussione. Tuttavia, la formula viene ricostruita tramite l'esemplare ora esposto alla Pinacoteca di Bari, che dovrebbe riprodurla fedelmente, perché considerato dalla critica il suo sostituto nella prassi culturale (Lorusso Romito 1988, pp. 100–111).

La letteratura scientifica ha discusso sulla sua produzione. E se per Saverio Daconto può essere ascritta fra le opere di ambito toscano del sec. XIII (Daconto 1926, pp. 40–42), Garrison la inquadra entro la produzione pugliese della seconda metà del sec. XIII (Garrison 1949, p. 57), mentre Belli D'Elia crede che possa rimandare piuttosto all'ambiente adriatico, poiché assimilabile ad alcuni prodotti visuali croati (Belli D'Elia 1988b).

Tuttavia, per la tradizione locale ha matrice orientale. Parrebbe, difatti, sottratta dalla cattedrale di Edessa e traslata nel 1187 presso

l'ospedale del casale di Corsignano da un capitano francese, Gereteo Alesbojsne. Tale aneddoto, non troppo singolare rispetto alla letteratura edificante che concerne l'origine delle icone mariane pugliesi, viene tramandato dal frate francescano Enrico da Noia ed è estrapolato da un'epistola del 1587 di pugno di fra Ludovico da Giovinazzo⁽³²⁾.

Consideriamo, dunque, l'effigie che secondo l'ipotesi più accreditata ha sostituito l'icona di Corsignano — con tutta probabilità — dal momento della sua elezione a patrona, allorché viene periodicamente spostata nella chiesa episcopale. In essa può pure essere identificata — altrettanto verosimilmente — la copia della Vergine di Corsignano, che Luigi Marziani e Ettore Bernich vedono collocata sull'"altare de lo Protontino" eretto nella cattedrale dopo la proclamazione, quando l'originale è ancora sito nella chiesa del casale (Marziani 1878; Bernich 1901).

È noto che la tavola viene ritrovata negli anni Sessanta, coperta da una tela e murata entro una nicchia della cripta della cattedrale. Consideriamo allora come termine *post quem* il 1677, quando l'icona proveniente dal casale trova definitivo alloggio nella cattedrale. Tuttavia, abbiamo ragionevoli indizi per presumere che l'effigie in questione debba pure identificarsi con l'immagine a cui fa riferimento un documento del 1734 presso l'Archivio della Cattedrale di Giovinazzo. Questo parla di una "*tabula picta cum imagine Sanctae Mariae*", che è consegnata dal vescovo Antonio Ruffo al canonico Michele Sagarriga, rettore del beneficio di S. Maria di Corsignano, da collocare sull'altare presso la chiesa del casale (De Nino 1887, pp. 46–46, vedi anche De Nino 1888).

Dal punto di vista della formula grafica, osserviamo come essa paia ripetere in modo quasi pedissequo la soluzione approntata a Pulsano. La traduzione dimostra però un certo spirito interpretativo. È difficile dire se questa sia frutto di una licenza artistica o di una variazione già presente nell'icona del sec. XIII, che il pittore si limita ad imitare forse fin troppo grossolanamente. Spicca allora un elemento che la differenzia fortemente dal modello-base, come quello della prossemica del

(32) Germinano (1927). La tradizione popolare accoglie una cronologia precoce. L'effigie sarebbe giunta a Corsignano nel 1184, per essere rubata nel 1188 dai Templari di Sovereto, viene restituita poi a seguito di un terremoto. Di essa si appropriano il barone di Balsignano e gli ecclesiastici bitontini, per poi tornare in sede. Resta nel casale di Corsignano fino all'abbandono nel 1528. Cfr. Marinnelli Giovene (1881, pp. 122–138).

Cristo, il quale non regge il rotolo della scrittura, ma stringe delicatamente il pollice della mano con cui la Madre sostiene il suo petto. Se poi pensiamo al nostro esemplare come ad un'immagine prodotta per sostituire un'altra famosa e venerata, deve concludersi che la tenera gestualità deve essere senza dubbio frutto di una mera riproposizione di quanto già visibile nell'originale. Tuttavia, l'introduzione di un gesto, che imita il vezzo di un bambino, ha davvero poco di teologico, confliggendo con il *background* tipico di un'icona e ciò suscita non poche perplessità. Al contempo, si intravede un ulteriore 'cortocircuito' patito dai processi di trasmissione della formula, poiché l'icona in questione — come quella di Ciurcitano — reinterpreta il motivo a "collarino", che cinge il viso della Vergine. E se nell'esemplare di Ciurcitano è difficile leggere un tale dettaglio, tanto che esso appare chiuso, nonostante le pieghe del pannello siano palesemente incompatibili con quella foggia, il maestro del sec. XVI, il quale probabilmente non ha contegno della problematica connessa alla puntuale traduzione e perpetuazione del modello-base, interpreta le pieghe del manto come meglio può e salva il "collarino". Questo non risulta però tratto come il tutt'uno delineato nell'originale, ma è caratterizzato da una sovrapposizione dei lembi, che ne imitano la chiusura. Difficile dire se questa innovazione debba essere additata ad una cattiva trasposizione nelle imitazioni presenti in Terra di Bari di un dettaglio ritenuto indispensabile (perlomeno) dalla critica per l'identificazione del prototipo, anche perché la variazione implica una ridefinizione complessiva delle pieghe del manto. Né si può riferire con certezza se si tratti del frutto di un tentativo di ammodernamento concernente un dettaglio di un capo di vestiario ritenuto poco confacente al gusto condiviso al tempo, tant'è che il *maquillage* deve derivare — in qualche modo — dalla foggia del *maphorion* della Vergine andriese.

Come per il caso di Ciurcitano, poco può dirsi sull'*iter* di attecchimento della formula *in loco* e possono farsi solo ipotesi assimilabili. Nel caso di specie bisogna dare un qualche rilievo al ruolo degli Ospitalieri, proprietari del casale, i quali possono fungere da vettori per la trasmissione della formula nell'entroterra barese ed avere un'influenza sicuramente maggiore rispetto a quella ravvisabile per il caso di Trani e nel radicamento della morfologia iscritta nella locale Madonna della Fonte.

Circa la possibilità di visualizzare *per tabulas* il documento, deve dirsi che l'icona della Madonna di Corsignano non può che collocarsi nel punto uno di entrambe le direttive. La resa dei volti non presenta alcuna novità di rilievo che sia in grado di allontanarla troppo dal punto zero, salvo la traduzione del *visus* del Bambino e della sua chioma, capaci di introdurre un sentire leggermente estraneo al modello-base. Pertanto, si è costretti a spostare la collocazione dell'effigie su entrambe le direttive di poco innanzi e, dunque, sul punto 1. Diversa è la situazione dell'icona conservata alla Pinacoteca di Bari. Essa ripete in modo stereotipato la formula base, poiché con buona probabilità viene commissionata per risultare una riproduzione fedele dell'esemplare venerato. Tuttavia, le due novità introdotte, come l'inaspettato gesto del Bambino e il panneggio del *maphorion*, costituiscono variazioni assai degne di nota, che devono essere registrate puntualmente. E se per quel che riguarda l'aspettativa sociale, vengono investiti dettagli minori, che suscitano solo l'attenzione degli osservatori più attenti, tanto da spingere a porre il documento sul punto due della direttiva, ben diversa appare la realtà concernente il vettore della morfologia. Qui le variazioni hanno un peso preponderante e come tali vanno stigmatizzate, poiché costituiscono novità davvero importanti. Il panneggio atipico si limita — forse — ad investire la mera resa formale, ma il vezzo del Bambino ha grande impatto dal punto di vista contenutistico e porta con sé molte implicazioni, tanto che è capace di pregiudicare il sofisticato messaggio teologico da trasmettere. Deve perciò concludersi con la necessaria collocazione sul punto sei dell'asse relativo.

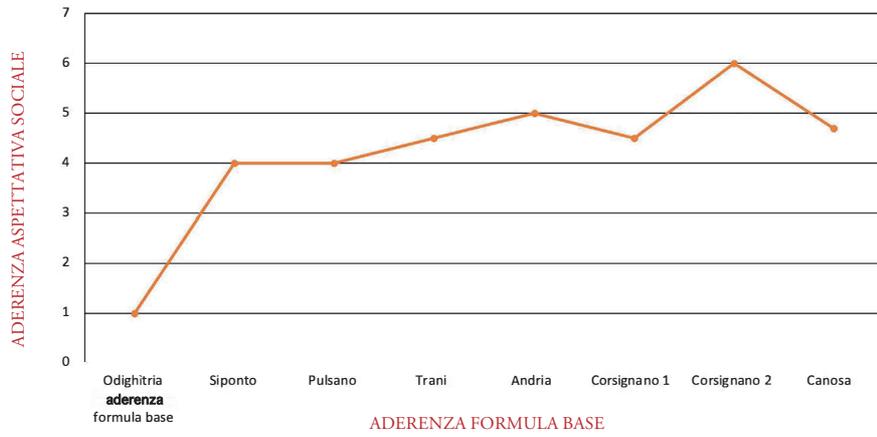
3. Conclusioni

Le sacre rappresentazioni considerate, esprimono una significativa porzione del patrimonio materiale e immateriale della Capitanata e per lo meno afferente al Nord della Terra di Bari, poiché ascrivibili non solo ad un indice di repertorio della cultura visuale prodotta tra i secoli XI e XIII, ma piuttosto ad un florilegio del culto mariano *in loco*.

Si è dimostrato come i committenti si siano orientati verso un motivo di successo quale quello del *lectulum Salomonis*, che è legato a due

importanti sedi locali di culto della Vergine, le cui immagini poi sono ritenute portatrici di un'incontestabile potenza taumaturgica. Con buona probabilità, il modello che le riproduce, in ragione di una tale attitudine, viene ben accolto dai fedeli a cui è proposto, ai quali è giunto almeno un lontano eco delle storie meravigliose pertinenti. La tradizione popolare del posto poi fa il resto, aggiungendovi episodi più o meno fantasiosi che coinvolgono l'esemplare *in situ*, dando così cittadinanza alla rappresentazione nell'immaginario dei locali e implementandone la devozione, a causa della potenza espressa dal singolo esemplare. Ne deduciamo che ognuna di queste rappresentazioni locali, la quale in diverso modo perpetua il modello "illustre" e venerato, una volta radicatasi vede necessariamente reinterpretato il suo *background* per venire incontro 'all'intero mondo' che l'ha mutuata, rispondendo così alle esigenze capaci di stimolare una tale operazione di importazione. Possiamo, infine, sostenere che il processo di appropriazione di una formula grafica nel locale non si limita ad arricchire la produzione visuale connessa alla fenomenologia del culto, ma diviene comprensibile nelle sue ragioni solo internamente alla peculiare cultura civica che l'ha generata ed alla relativa coscienza simbolica.

Il metodo euristico delineato ci permette poi di valutare attraverso quozienti numerici trasposti in un grafico l'effettiva fortuna della soluzione, permettendo di monitorarne così *per tabulas* la parabola di vita e gli eventuali adattamenti subiti nel processo di diffusione e radicamento nell'area di interesse. Se ne deduce, dunque, la vitalità di un modello che è riuscito a 'colonizzare' il culto di una vasta area, suscitando una devozione capace di perdurare nel lungo periodo, tanto che molte di esse — ad oggi — sono considerate le patronne civiche. Un tale successo ha permesso alle effigi di essere conservate, costituendone il numero più ingente di esemplari sopravvissuti, a dispetto di altre soluzioni grafiche. Raffrontiamo una popolarità fondata su un'ampia rete di interrelazioni, che fanno capo alle due sedi in cui sono conservati i cosiddetti "capofila" (la cattedrale dell'arcidiocesi di Siponto/Manfredonia e la Casa madre di una nutrita congregazione benedettina). La diffusione è poi agevolata dall'ampio flusso di pellegrini, che visitando il santuario garganico dell'Arcangelo Michele, fanno una tappa 'obbligata' nei luoghi dedicati alla Vergine e diventano inconsapevoli vettori di una peculiare devozione.

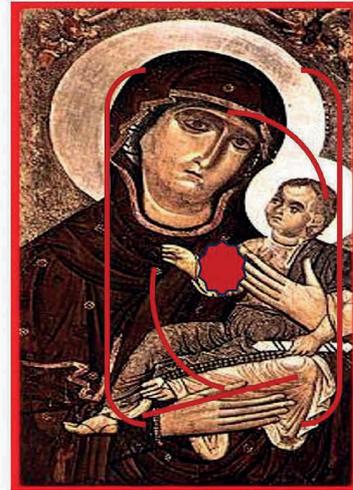


Tav. 1. Grafico valutazione persistenza modello base.

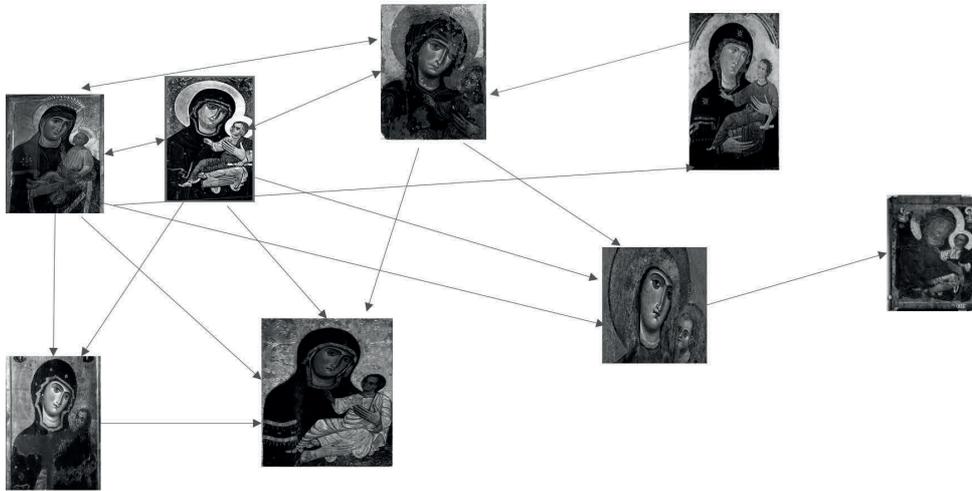
● Focus

— Vettori del *visus*

() Area di interesse per il visus



Tav. 2. "Ways of seeing" e formule rappresentative.



Tav. 3. Il network dell'Odighitria declinata nella formula di Siponto-Pulsano.

Riferimenti bibliografici

- ABULAFIA D. (1991) *Le due Italie. Relazioni commerciali tra il Regno normanno di Sicilia e i comuni dell'Italia settentrionale*, Guida Editori, Napoli.
- ANDALORO M. (2000a) "La figura di Maria", in L. PANI ERMINI (a cura di), Christiana Loca. *Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, Palumbo, Roma, 147-151.
- . (2000b) "L'icona cristiana e gli artisti", in S. ENSOLI e E. LA ROCCA (a cura di), Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 416-423.
- . (2000c) "L'acheropita in ombra del Laterano", in M. MEJIA, G. MORELLO e G. WOLF (a cura di), *Il volto di Cristo*, Mondadori Electa, Milano, 43-45.
- . (2002a) "Archetipo, modello e sagome a Bisanzio", in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Mondadori, Milano, 391-422.
- . (2002b) "Le icone a Roma in età preiconoclasta", in *Roma fra Oriente e Occidente*, CISAM, Spoleto, 719-753.
- ANGELILLIS C. (1953) *Pulsano e l'Ordine monastico pulsanese*, "Archivio storico pugliese", 4: 421-466.

- BARGELLINI P. (1954) *La Madonna nell'arte*, Centro Internazionale di comparazione e sintesi, Roma.
- BARILE N.L. (2013) “Merci e mercati della Capitanata medievale: la testimonianza delle «pratiche di mercatura»”, in A. Gravina (a cura di), *Atti del 33° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia*, Centro Grafico S.r.l., San Severo, 175–188.
- BELLI D'ELIA P. (1971) *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Schede per un catalogo. I dipinti del '500*, “Terra di Bari”, 5–6: 621–623.
- . (1988a) “Fra tradizione e rinnovamento. Le icone dal XI al XIV secolo”, in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 19–30.
- . (1988b) “La pittura di icone in Puglia e Basilicata”, in G. Distante (a cura di), *La legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana*, Levante, Bari, 267–295.
- . (1988–1989) *Contributo al recupero di una immagine: Iconavetere di Foggia*, “Prospettiva”, 53–56: 90–96.
- . (1990) “La chiesa medievale”, in M. Mazzei (a cura di), *Siponto antica*, Grenzi, Foggia, 281–307.
- . (1999) *Le porte di bronzo delle cattedrali di Puglia*, Edipuglia, Bari.
- BELTING H. (1978) *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Baupalerei im 13. Jahrhundert*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 41 (3–4): 217–257.
- . (1979) “Introduction”, in H. Belting (a cura di), *Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, CLUEB, Bologna, 1–10.
- . (2022) *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton.
- BERGER J. (2015) *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BERNICH E. (1901) *L'edicola della madonna di Corsignano nel Duomo di Giovignano*, Pierro-Veraldi, Napoli.
- BERTELLI C. (1973) “Notazioni stilistiche”, in G. Cavallo, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Adriatica editrice, Bari, 233.
- BERTELLI G. (2009) “La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione”, in A. Iacobini (a cura di), *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Campisano, Roma, 319–344.
- . (2022) “La porta in oricalco del Santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo sul Gargano”, in G. Bertelli e D.L. Moretti (a cura di),

- La porta di bronzo della Reale Basilica Palatina di S. Michele in Monte Sant'Angelo di Giovanni Tancredi. Ristampa anastatica con aggiornamento scientifico, Ὑρια. Fonti storiche, artistiche, archeologiche e documentali della Puglia, s.l., 67–86.*
- BONANSEA N. (2013) *Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona tra III e VI secolo*, CISAM, Spoleto.
- BOYADJIEV S. (1981) "Nouvelles données sur l'ossuaire de Bačkovo", in *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Association Internationale des Études Byzantines, Atene, 61–72.
- CALÒ MARIANI M.S. (1998) "La pittura", in M.S. Calò Mariani (a cura di), *Capitanata medievale*, Grenzi, Foggia, 191–201.
- . (2003), "Icône e statue lignee medievales nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata", in M. Tosti (a cura di), *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età Moderna*, École française de Rome, Roma, 18–20.
- . (2009) "La pittura medievale in Capitanata", in A. Gravina (a cura di), *Atti del 29° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia*, Centro Grafico S.r.l., San Severo, 43–112.
- CALVANESE G. (1964) *Relazione presentata dal Signor D. Girolamo Calvanese Canonico dell'Insigne Chiesa Collegiata per incarico del Reverendo Capitolo sullo stato della Chiesa Collegiata di Foggia per la S. visita di mons. Emilio Giacomo Cavalieri vescovo di Troia, in data 17 dicembre 1694*, Archivio Storico Capitolare di Foggia, XIII, ff. 112r–212v.
- CAMPIONE A. (1988) *Note sulla Vita di Sabino di Canosa: inventio e translatio, "Vetera Christianorum"*, 25: 617–639.
- . (2001) "San Sabino tra storia e leggenda", in S. Palese (a cura di), *La tradizione barese di S. Sabino di Canosa. Per la storia della Chiesa di Bari. Studi e Materiali 19*, Edipuglia, Bari, 23–46.
- . (2004) *Storia e santità nelle due Vitae di Lorenzo vescovo di Siponto, "Vetera Christianorum"*, 41: 61–82.
- . e D. Nuzzo (1999) *La Daunia alle origini cristiane*. Scavi e ricerche, 10, Edipuglia, Bari.
- CANEVACCI M. (2001) *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi*, videoscape, Meltemi Editore, Roma.
- . (2017) *Antropologia della comunicazione visuale. Esplorazioni etnografiche attraverso il feticismo metodologico*, Postmedia Book, Milano.

- CARILE R.A. (1998) “Produzione e usi della porpora nell’impero bizantino”, in O. Longo (a cura di), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 243–269.
- CARROLL D.L. (1988) *Looms and Textiles of the Copts. First Millennium Egyptian Textiles in the Carl Austin Rietz Collection of the California Academy of Sciences*, Memoirs of the California Academy of Sciences, 11, San Francisco.
- CASSIANO DA LANGASCO (1954) “La Madonna nell’arte, I, Sviluppo storico dell’iconografia Mariana”, in *Enciclopedia Mariana Theotócos*, Genova–Milano, 666.
- CAVAGLIERI M. (1680) *Il pellegrino al Gargano*, Tomo II, Piccini, Macerata.
- CAVALLO G. (1973) *Rotoli di Exultet dell’Italia meridionale*, Adriatica, Bari.
- CAVALLINI A. (2001) *Da Matera al Monte Gargano: la vita di San Giovanni eremita, l’abbà di Pulsano*, Edizioni pulsanesi, Monte Sant’Angelo.
- . (2002) *Santa Maria di Pulsano. Il santo deserto monastico garganico*, Edizioni pulsanesi, Monte Sant’Angelo.
- . (2005) *Laus Deo, anima Pulsani: il libro dell’Ufficio del capitolo della Congregazione monastica degli Eremiti di Pulsano; Codice Vaticano Latino 5419, lezionario, omiliario, necrologio, regola*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano.
- . (2018) *Pascasio, asceta irlandese e il monachesimo pre-pulsanese sul Gargano*, Grilli, Monte S. Angelo.
- CONIGLIO G. (1974) “Note storiche sulla Chiesa di Puglia e Lucania dal V al IX secolo nei fondi pergamenei (Appunti sulle fonti documentarie)”, in *Puglia paleocristiana II*, Congedo, Galatina, 38–88.
- CUOZZO E. (1995) *Normanni. Nobiltà e cavalleria*, Gentile, Salerno.
- D’AIUTO F. (2004) “L’innografia. Lo spazio letterario del Medioevo”, in G. Cavallo (a cura di), *La cultura bizantina*, Salerno, Roma, 257–300.
- D’ELIA M. (1975) “Per la pittura del Duecento in Puglia e Basilicata. Ipotesi e proposte”, in P. Borraro (a cura di), *Antiche civiltà lucane*, Congedo, Galatina, 151–168.
- DACONTO S. (1926) *Saggio storico sull’antica città di Giovinazzo*, La Matrice, Giovinazzo.
- DALLI REGOLI G. (2000) *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo tra Medioevo e Rinascimento*, L.S. Olschki, Firenze.
- DEMUS O. (2008) *L’arte bizantina e l’Occidente*, Einaudi, Torino.

- DE GIACÒ P. (1872) *Il santuario di Sovereto in Terlizzi*, Bari.
- DE NINO G. (1887) *Del casale di Corsignano e di un antico dipinto*, Tipografia del Regio Ospizio Vittorio Emanuele, Giovinazzo.
- . (1888) *Intorno a' cenni storici del casale di Corsignano nel territorio di Giovinazzo e dell'antico dipinto. Giudizi del pubblico*, Bari.
- DE TROIA G. (1988) *Martyrologium pulsanensis cenobii Sancte Cecilie de Fogia*, Schena, Fasano.
- DI COSMO A.P. (2020a) *Il porto e la strada, Spunti di riflessione sulla tradizione concernente la fondazione di Manfredonia*, "Studia Historica, Historia Medieval", 38(1): 195–220.
- . (2020b) "Vescovi, monaci, popolazioni locali e nobiltà normanna. La complessa dialettica delle istituzioni ecclesiali nel Mezzogiorno del secolo XI", in A. Vanina Neyra e M. Pérez (a cura di), *Obispos y monasterios en la Edad Media*, Saemed, Buenos Aires, 179–220.
- DI DARIO M.P. (1992) *Guida, Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- DI NOLA G., G. GHARIB, L. GAMBERO e E.M. TONIOLO (1988) *Testi mariani del primo millennio*, Vol. 1, Città Nuova, Roma.
- DI SABATO R. (1935) *La Madonna di Siponto*, Manfredonia.
- . (1994) *La Madonna di Siponto, icona da salvare*, Manfredonia.
- DHUR J. (1946) *Le Visage de Marie à travers les siècles de l'art chrétien*, "Nouvelle Revue théologique", 68: 282–304.
- DUFRENNE S. (1968) *Une icone byzantine à Melnik, en Bulgarie*, "Byzantion", 38: 18–27.
- FABBRI M. (1990) "La basilica paleocristiana", in M. Mazzei (a cura di), *Siponto antica*, Grenzi, Foggia, 179–195.
- FAETA F. (2003) *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, FrancoAngeli, Milano.
- . (2006) *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, FrancoAngeli, Milano.
- FONSECA C.D. (2005) "Le istituzioni ecclesiastiche legate alla conquista. Gli episcopati e le cattedrali", in R. Licinio e F. Violante (a cura di), *I caratteri originari della conquista normanna. Diversità e identità nel Mezzogiorno (1030–1130)*, Dedalo, Bari, 335–348.
- FRAGAPANE G.D. (2012) *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, FrancoAngeli, Milano.

- GARRISON E. (1949) *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, L.S. Olschki, Firenze.
- . (1951) *Addenda ad Indicem II*, “Bollettino d’arte”, 36: 293–296.
- . (1957–1958) *Addenda ad Indicem. III*, “Bollettino d’arte”, 51: 261–267.
- GERMINANO S. (1927) *Per Santa Maria di Corsignano, Saggio critico*, Molfetta.
- GRASSEN C. (2008) *Imparare a guardare. Sapienza ed esperienza della visione*, FrancoAngeli, Milano.
- KIRCHBAUM E. (1957) “La Madonna nell’antichità cristiana”, in *Mater Christi. Collezione di studi mariani*, Custodia di Terrasanta, Gerusalemme, 433–455.
- INFANTE R. (2014) *La Madonna velata di Foggia. Storia e devozione di un culto in Italia meridionale*, “Vetera Christianorum”, 51: 141–162.
- LAGIOIA A. (2017) *La memoria agiografica di San Michele sul Gargano*, Bibliotheca Michaelica 9, Edipuglia, Bari.
- LANZONI F. (1927) *Le diocesi d’Italia dalle origini al principio del secolo VII (an. 604)*, Lega, Faenza.
- LAZAREV V. (1967) *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Torino.
- LORUSSO ROMITO R. (1988) “Madonna con Bambino, Scheda critica”, in P. Belli D’Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 100–111.
- MAGGIONI C. (1996) “La Vergine Maria nel primitivo ciclo del Natale”, in E.M. Toniolo (a cura di), *La Vergine Madre nella chiesa delle origini (secc. I–V)*, Centro di Cultura Mariana, Roma, 87–125.
- MAGUIRE H. (1990) *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, “Dumbarton Oaks Papers”, 44: 215–224.
- MARANO G.F. (2007) *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- MARINNELLI GIOVENE L. (1881) *Memorie storiche di Terlizzi, città del Peucheto*, Cannone, Bari.
- MARTIN J.M. (1987) *Note sur la Vie de saint Sabin de Canosa et le prince de Bénévent Grimoald IV*, “Vetera Christianorum”, 24: 399–405.
- . (1990) *Les modèles paléochrétiens dans l’hagiographie apulienne*, “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”: 67–86.
- MARZIANI L. (1878) *Istoria della città di Giovinazzo*, Petruzzelli, Trani.
- MASTROBUONI S. (1941) *Ai margini della storia sipontina, fasc. II. Il culto della Madonna di Siponto*, “Bollettino dell’Archidiocesi di Manfredonia”: 26–29.

- MATTEI CERASOLI L. (1939) *La congregazione benedettina degli eremiti pulsanesi*, Badia di Cava.
- MATTEWS T. (2005) *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaka Book, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1979) *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano.
- MILELLA LOVECCHIO M. (1988a) "Madonna con Bambino, Madonna della Fonte, Canosa, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 108–109.
- . (1988b) "Madonna, Bitonto, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 111–112.
- . (1988c) "Madonna con Bambino, Andria, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 105.
- . (1988d) "Madonna con Bambino, Madonna di Siponto, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 105–106.
- . (1988e) "Madonna con Bambino, Madonna della Fonte, Trani, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 109.
- . (1988f) "Madonna con Bambino, Ciurcitano, Scheda critica", in P. Belli D'Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 107–108.
- MONTORIO S. (1715) *Zodiaco di Maria ovvero le Dodici Provincie del Regno di Napoli, come tanti segni illustrate da questo Sole per mezzo delle sue prodigiosissime immagini che in esse quasi tante stelle risplendono*, Severini, Napoli.
- MORELLI M. (1930) *Vita di San Giovanni da Matera, abate fondatore della Congregazione Benedettina di Pulsano*, Giannatelli, Putignano.
- MORRIS D. (2020) *In posa. L'arte e il linguaggio del corpo*, Johan & Levi, Monza.
- MUTHESIUS A.M. (1992) "Silk, Power and Diplomacy in Byzantium", in *Textiles in Daily Life*. Proceedings of the Third Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 24–26, 1992 (Earlville, MD: Textile Society of America, Inc., 1993).
- . (1997) *Byzantine Silk Weaving: A.D. 400–A.D. 600*, Verlag Fassbaender, Vienna.

- . (2004) *Studies in Silk in Byzantium*, Pindar Press, London.
- NETHERTON R. e G.R. OWEN-CROCKER (2007) *Medieval Clothing and Textiles*, Boydell, Woolbridge.
- OGNISSANTI P. (1981) *L'arcivescovo Gerardo a Siponto*, "Rivista Storica dei Comuni", 7-8: 35-39.
- . (1984-1985) *Il porto di Siponto e di Manfredonia*, "La Capitanata", 42: 9-51.
- OROFINO G. (1991) "La decorazione dei manoscritti pugliesi in beneventana della Biblioteca Nazionale di Napoli", in G. Vitolo e F. Mottola (a cura di), *Scrittura e produzione documentaria nel Mezzogiorno Longobardo*, Edizioni Badia di Cava, Badia di Cava, 457-488.
- . (1998) "Miniatura in Capitanata. Bilancio e prospettive di una ricerca", in M.S. Calò Mariani (a cura di), *Capitanata medievale*, Grenzi, Foggia, 202-213.
- OTRANTO G. (1981) *Il "Liber de Apparitione" e il culto di S. Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale*, "Vetera Christianorum", 18: 423-442.
- . (1990) "Per una metodologia della ricerca storico-agiografica: il santuario micaelico del Gargano tra Bizantini e Longobardi", in A. Garzia (a cura di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*. Atti del Primo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi, D'Auria, Napoli, 131-132.
- . (1999) "Siponto e il santuario micaelico del Gargano", in *Siponto e Manfredonia nella Daunia*, Atti del V convegno di studi, Manfredonia, Palazzo Celestini 9-10 aprile 1999, Edizioni del Golfo, Manfredonia, 10-18.
- . e C. CARLETTI (a cura di) (1990) *Il santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Edipuglia, Bari.
- . e A. VAUCHEZ (a cura di) (2007) *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale—Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale*, Edipuglia, Bari.
- PACE V. (1980) "La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)", in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Electa, Milano, 317-400.
- . (1982) "Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia Meridionale duecentesca", in H. Belting (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, CLUEB, Bologna, 181-191.

- . (1993) “Fra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta”, in C. Gnudi (a cura di), *Il classicismo: medioevo, rinascimento, barocco*, Nuova Alfa, Padova, 71–89.
- . e E. CONDELLO (1993) *Il martirologio di S. Maria di Gualdo, cod. Vat. Lat. 5949: una testimonianza di cultura e storia di area beneventana verso la fine del XII secolo*, “Ricerche di Storia dell’arte”, 50: 77–88.
- PAGLIA L. (1700) *Istorie della città di Giovinazzo*, Napoli.
- PANARELLI F. (1990) *San Giovanni da Matera e le origini della Congregazione Pulsanese*, “Archivio storico per la Calabria e la Lucania”, 57: 5–105.
- . (1997) *Dal Gargano alla Toscana: il monachesimo riformato latino dei Pulsanesi (secoli XII–XIV)*, Istituto Italiano per il Medioevo, Roma.
- . (1999) “Eremitismo e pellegrinaggio nel monachesimo pulsanese”, in *Le vie europee dei monaci: Civiltà monastiche tra Occidente e Oriente*. Atti del V Convegno del “Centro di Studi Farfensi”, Gabrielli Editori, Verona, 127–146.
- PAPPAGALLO A. (1964) *Terlizzi in miniatura*, Amendolagine, Bitonto.
- PASCALÉ L. (1912) *L’antica e la nuova Siponto*, Conti, Firenze.
- PENNACINI C. (2005) *Un’introduzione all’antropologia visiva*, Carocci, Roma.
- PENTCHEVA B. (2006) *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- PETRUCCI A. (1960a) *Codice diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005–1237)*, Istituto Storico per il Medioevo, Roma.
- . (1960b) *Cattedrali di Puglia*, Bestetti Edizioni, Roma.
- PIETRI C. e L. PIETRI (a cura di) (1999–2000) *Prosopographie chrétienne du Bas-Empire. Prosopographie de l’Italie chrétienne (313–604)*, voll. II, Ecole française de Rome, Rome.
- PRIGENT P. (1997) *L’arte dei primi cristiani. L’eredità culturale e la nuova fede*, Akeios, Roma.
- RAVASI G. (2018) “Giona, il profeta renitente”, in Aa.Vv., *La storia di Giona nei mosaici della basilica di Aquileia*, Allemandi, Torino, 13–28.
- . (2022) *Il Cantico dei Cantici*, Edizioni Dehoniane, Bologna.
- RESTA P. (a cura di) (2011), *Belle da vedere. Immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, FrancoAngeli, Milano.
- RICCI V. (2018) “Santa Maria di Sovereto: l’origine del mito templare”, in A. D’Ambrosio e F. Di Palo (a cura di), *Dipanando i segreti del tempo. Studi in memoria di Gaetano Valente*, La Nuova Mezzina, Molfetta, 117–138.

- RIVERA MAGOS V. (2008) “La chiave de tutta la Puglia. Presenze straniere, attività commerciali e interessi mediterranei a Manfredonia, «agriporto» di Capitanata (secoli XIII-XVI)”, in R. Licinio (a cura di), *Storia di Manfredonia. Il Medioevo*, Edipuglia, Bari, 63–99.
- . (2018) *I “capitula” di Barletta e di Manfredonia (1297 e 1301). Due fonti fiscali per lo studio della Capitanata e della valle dell’Ofanto nel Medioevo*, “Bulettno dell’Istituto Storico Italiano per il Medioevo”, 120: 91–133.
- RONCHI B. (1986) *La chiesa del Carmine di Trani*, Schena, Fasano.
- SALMI M. (1919) *Restauri artistici in Puglia*, “Cronaca delle Belle Arti” 6, supplemento: 32–36.
- SARNELLI P. (1680) *Cronologia dei vescovi ed arcivescovi Sipontini*, Stamperia arcivescovile, Manfredonia.
- SCHIRONE M. (1988) “Madonna con Bambino, Terlizzi, Scheda critica”, in P. Belli D’Elia (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Mazzotta, Bari, 109.
- SERRICCHIO C. (1976) “Note su Siponto antica”, in *AAST Manfredonia*, 4, Foggia.
- . (1986) *La Cattedrale di S. Maria Maggiore di Siponto e la sua icona*, “Archivio Storico Pugliese”, 39: 69–100.
- STORNAJOLO C. (1910) *Miniature delle omilie de Giacomo monaco (Cod. vatic. gr. 1162) e dell’Evangelario greco urbinato (Cod. vatic. urbin. gr. 2)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- STUIBERA. (1957) *Refrigerium interim: Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, “Theophaneia” 11: 137–151.
- TEA E. (1953) *La Vergine nell’arte*, La Scuola, Brescia.
- THOMAS T.K. (2012) *Silks, in Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th–9th centuries*, Yale University Press, New Haven.
- TONIOLO E.M. (2011) *La Vergine Madre di Dio nei primi padri della Chiesa*, Centro di Cultura Mariana, Roma.
- TRAVAGLIATO G. (2007) “Icona graece, latine Imago dicitur. Culture figurative a confronto in Sicilia (secc. XII–XIX)”, in M.C. Di Natale (a cura di), *Tracce d’Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, Plaza Fondazione, Palermo, 41–59.
- . e Sebastianelli M. (2019) *L’Odigitria detta “di Guglielmo II” della cattedrale di Monreale*, University Press, Palermo.

- VALENTE G. (1973) *Pagine di storia terlizzese la chiesa e confraternita di S. Ignazio*, Mezzina, Molfetta.
- VILLANI M. (1993) *Il necrologio e il libro del Capitolo di Santa Cecilia a Foggia*, "La specola", 2: 9–84.
- VITALE G. (1979) *Note di socio-topografia della città di Trani dall'XI al XV secolo*, "Archivio storico per le province napoletane", 97: 31–97.
- VLOBERG M. (1952) *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin*, in H. du Manoir (a cura di), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, II, Beauchesne, Parigi, 483–540.
- WAITZ G. (a cura di) (1878) *Liber de apparitione Sancti Michaelis in monte Gargano*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum Rerum Langobardicarum et Italicarum, saec. VI–IX*, Hahn, Hannover.
- WEITZMANN K. (1963) *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, "The Art Bulletin", 45: 179–203.
- . (1979) "Crusader Icons and la «Maniera greca»", in H. Belting (a cura di), *Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, CLUEB, Bologna, 71–77.
- . (1984) "Crusader Icons and Maniera Greca", in I. Hutter (a cura di), *Byzanz und der Westen*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna, 143–170.