

NEOBIZANTINI DI PUGLIA

NELLE PUBBLICHE COLLEZIONI NAPOLETANE

Se non ci è dato parlare di Francesco Palvisino da Putignano, il solo che si mostri permeato di Rinascita e si riconnetta nel modo più immediato ai modelli lasciati a Napoli dal Solario (1), non bisogna credere che la pittura pugliese del Quattrocento e della prima metà del secolo successivo sia assolutamente lontana da ogni italico orientamento e perciò tale da non avere alcuno interesse per la storia dell'arte nostra.

Certo, dominata più che da particolari propensioni del gusto, da vere e proprie necessità del luogo, soggetto per la sua posizione geografica a tutti i transiti ed i temperamenti, non poteva non subire influenze dell'altra sponda e inibirsi forme già acclimatate nelle sue grotte e nelle chiese. La sua adesione all'Oriente, non sappiamo quanto spontanea, ma sicuramente in contrasto col ricco commercio di pitture che vi tenevano i veneti (2), non può considerarsi, quindi, se non in rapporto all'incremento che vi ebbe il rito ortodosso, il quale da solo basterebbe a spiegare la persistenza anche troppo protratta del bizantinismo in Puglia e la fondazione di una vera e propria scuola di iconopittura ad Otranto.

Qualche tavola firmata, come anche delle zone di affreschi perfettamente leggibili, sono giunte fino a noi, ad esempio, quella nella chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi, di cui si è interessato il Camassa (3); ma molte altre cose anonime,

(1) M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in « L'Arte », XXII (1919), p. 172-173.

(2) M. SALMI, *Op. cit.*; e v. G. FRIZZONI, *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, in « Bollettino d'Arte », VIII (1914), p. 23-40.

(3) P. CAMASSA, *Comunicazione al X Congresso di Storia dell'Arte*, Roma, 1912.

specialmente piccole tavole a fondo d'oro ed altaroli che per molti riguardi vanno assegnati a questa scuola, stanno tuttora frammischiati a pitture candiate o slave nei depositi delle nostre Gallerie e in collezioni private, nè tutte si possono dire informate alla « Guida » di Dionisio de Furna (1). Alcune, anzi, pur ripetendo con righe profondamente incise e illuminazioni di biacca, la tipologia cara ai madonneri bizantini, riflettono influenze di ben altra arte, certo, molto lontana se non diametralmente opposta e, soprattutto, una tendenza alla narrativa popolare che, considerata non al di là dei suoi modesti proponimenti, potrebbe anche apparire interessante e, sotto certi riguardi, originale.

Per tale cosa, uno studio particolareggiato di questa pittura, diretto cioè a precisare aderenze e rapporti, non dovrebbe prescindere da questa peculiarità e nello stesso tempo non limitare il suo campo alla sola documentazione locale, ma guardare altrove, anche molto lontano, ove il dominio dello stesso rito religioso ha segnato sui muri e nelle iconi le possibilità ed i limiti dell'arte presa a modello. Epperò, le pitture disseminate tra la penisola balcanica e la Russia non sono, come l'origine e la norma comune farebbe pensare, simili tra loro: qui il modellato è ottenuto con trapassi tonali e lievi illuminazioni di biacca; là con opposizioni di valori cromatici di una violenza impressionistica; una scuola è tutta forza di disegno e sfuma il tono della carne con ombre leggere; un'altra ama i contrasti e crea armonie di complementari.

Occorrerebbe quindi un lungo e dettagliato esame che permettesse tutte le letture e tutti gli accostamenti, cosa non facile, oltre che per la scarsa conoscenza di questo materiale, per la sua stessa abbondanza, anche quando più non esiste il centro propulsore. Malgrado la conquista turca, Bisanzio madre ha ancora latte per i figli dell'antico impero; manca, è vero, il basileo dal gesto ieratico e dai paludamenti complessi, ma l'ortodossia ne ha ereditata la porpora e l'attaccamento al passato, ed i pittori le obbediscono ciecamente, in quanto la loro è considerata un'opera sacra.

Ma la concezione teologica dell'arte, malgrado tutte le restrizioni e tutte le rinunzie, non ha potuto resistere al libero

(1) C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 774 sgg.; e v. DIDRON et DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*, Paris, 1845.

pensiero della nostra Rinascita; la tecnica si è evoluta e così pure le narrazioni, i cui soggetti non sono più gli stessi della seconda età d'oro del bizantinismo. Anche nella piazzaforte dell'ortodossia, nei conventi dell'Athos, il vento che viene dagli Appennini toglie la polvere ai vecchi simulacri e ne rimuove i panneggi; per quanto lungi da Raffaello, Panselinos (1) ne ricalca le orme traducendo in iconopitture stampe italiane; un secolo ancora e sarà ben difficile distinguere nel colore di un Zane quel che deriva dai veneti e quel che gli viene dalla scuola di Creta (2).

Ma, confrontando qualche pittura sicuramente pugliese coi modelli più fedeli dell'arte ortodossa, non si può dire che in essa abbiano risonanza la Grecia, la Serbia e financo la Russia, mentre vi tacciono tutte concordemente le scuole italiane; sembra invece il contrario sol che si guardi al di là delle illuminazioni biaccose e delle pieghe che solcano i panneggi, delle quali i pittori si servono più per camuffare la vera nazionalità dei loro personaggi, che per segnare una luce o modellare un volume. Qualcuno più sincero ha finito col mettere da parte anche la geometria delle pieghe e le ombre obbligate nei visi, e dal suo neobizantinismo son venute fuori delle figure più vicine ai collaboratori napoletani di Pietro Cavallini, che ai Ss. Pietro e Paolo di Vatopedi.

Il leoncino con nella zampa il giglio d'Angiò ci dice a quale famiglia i due santini, « Bartolomeo » e « Francesco d'Assisi » (fig. 1 e 2), oggi nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (3), dovessero appartenere: agli Acciaiuoli, cui è legato un cospicuo periodo di storia napoletana e che, oltre a godere nobiltà a Napoli, avevano baronie, contadi e ducati in Puglia e in Grecia (4). Sono due tavolette centinate, a fondo d'oro (altezza m. 0,14 circa per largh. m. 0,09 circa; riportate al n. 931 A e B del Catalogo Generale della Pinacoteca suddetta), eseguite da un pittore che, malgrado il suo bizantinismo, non mostra d'avere

(1) C. DIEHL, Op. cit., p. 762 sgg.

(2) G. JACOPI, *Anecdota patmiaca*, in « Bollettino d'Arte », 1930, p. 123.

(3) Provengono dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum » che, dopo la morte del cardinale Stefano Borgia (1804), passò nelle mani del nipote Camillo Borgia, il quale lo vendette nel 1815 a Ferdinando I di Borbone re di Napoli (cfr. *Documenti inediti per la storia dei Musei d'Italia*, a cura del Ministero della P. I., 1878, vol. I, p. XI).

(4) B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli, tip. De Angelis, 1875, I, p. 54-56.

alcuna propensione per i santi legnosi e martoriati di rughe della chiesa ortodossa, ma che ama darè ai volti una umanità latina e segnare nei panneggi un'andamento di pieghe senza linee spezzate ed occhi ellissoidali; un meridionale che subisce



Fig. 1. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XV: *S. Bartolomeo*
(Gab. Fotogr. del Museo)

in maniera mediata l'influenza dei caposeuola che hanno lavorato a Napoli nel Trecento e che potrebbe essere anche greco di origine, se bastasse il fatto d'aver scritto « *Bortalomeus* » invece di « *Bartolomeus* » nella tavoletta del santo, per rivelare,

oltre la poca conoscenza del latino, anche una diversa nazionalità.

Ma questa supposizione non concorda col neo-gotico dei caratteri usati e col santo dell'altra tavoletta, Francesco d'Assisi,



Fig. 2 - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XV: *S. Francesco d'Assisi*
(Gab. Fotogr. del Museo)

che non ha nulla a vedere con la chiesa ortodossa; per cui sarà bene non andare al di là delle coste pugliesi e guardare a tutt'altra cosa, ai caratteri peculiari della pittura, che presenta sproporzioni di disegno e pesantezza di tratto abbinata ad una

leggiadria miniaturistica del colore che, specie nel manto di Bartolomeo, di un bel rosso schiarantesi in rosa, fa pensare agli indumenti di Giovanni nel Crocefisso di Roberto d'Oderisio ad Eboli o alle tavolette col Crocefisso e S. Giovanni Battista nel Museo civico di Padova, tavolette che facevan parte di un polittico ora scomposto firmato e datato « Francesco de Franceschi 1447 ».

Ma la struttura cilindrica della figura e la consistenza da lamiera metallica dei drappeggi differenziano il nostro santo da questi dipinti; e lo stesso va detto per le sei tavolette rappresentanti « Storie della Passione » e il « Giudizio finale », credute di scuola riminese del sec. XIV, nel salone d'ingresso delle RR. Gallerie di Venezia, ove il colore è del pari leggero e di una purezza vitrea; ma la caduta degli indumenti, per quanto accentuata dalle stesse illuminazioni di biacca e, in qualche personaggio principale, da preziose dorature, non è indurita in pieghe così profonde e compatte.

Epperò, questa possibilità di trovar simiglianze anche lontane è la documentazione più chiara dell'arte imitata; ed il pittore che non ignora i dipinti lasciati in Santa Caterina di Galatina dai seguaci del Cavallini, di Simone e di Giotto, è certamente un miniatore che ha levato gli occhi dai codici greci, per provarsi a dare una voluta più ampia alle pieghe dei manti, un modellato più dolce ai visi e che, pur attingendo senza riserve alle nuove fonti, non sa fare ancora a meno delle risorse della biacca quando non riesce a dare consistenza ai volumi con trapassi tonali.

Ma la forma allungata e come arrotondata dei suoi santi accenna ancora ad un influsso, a quello fiammingo-catalano che i bei trapassi tonali nel manto di Bartolomeo confermano ampiamente e che ha riscontro nel trittico con la « Sacra visita e santi » in San Bernardino a Molfetta, attribuito dal Salmi ad un ignoto della seconda metà del Quattrocento « derivato da quella corrente ispano-fiamminga che fiorì in Sicilia ed a Napoli, di dove il trittico facilmente pervenne » (1). Il nostro, che è evidentemente un ritardatario, può anche considerarsi un pugliese, oltre che per i continui ricorsi all'arte bizantina, in pieno rigoglio in Puglia nel sec. XV, per la commistione dei caratteri che è peculiare a questa pittura e che ha una così particolare fisionomia nelle due tavolette della Pinacoteca di

(1) M. SALMI, Op. cit., p. 162.

Napoli, ove con la qualità delicata del colore, è anche evidente lo sforzo per fondere insieme sì contrastanti tendenze.

Se non va oltre la sola esteriorità del colore e, diciamo, non mostra di comprendere la sostanza della pittura che imita, non bisogna poi fargliene una colpa, tanto più che opere cronologicamente anteriori, ma che hanno la stessa gravitazione sulla sua arte riflessata di bizantinismo, come, ad esempio, i freschi di Santa Caterina in Galatina, nemmeno possono rivelargli gran che. Per quanto derivati da Cavallini, da Simone e da Giotto, non vi rimane di questi che la sola forma svuotata di ogni contenuto e priva di ogni dignità rappresentativa; l'opera cioè di mediocri illustratori che fondono assieme disparate influenze e ripetono senza alcuna partecipazione del proprio spirito le scene che hanno viste rappresentate in Santa Maria di Donnaregina a Napoli o in Santa Chiara.

Ne abbiamo sottomano un esempio singolarissimo: un tondino di legno (Cat. N. 944) conservato nei depositi della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (1) con dietro scritto: « Giotto » e, nel piccolo cerchio dipinto (diam. m. 0,18), alcuni personaggi ravyolti in larghi manti e seduti l'un presso l'altro, in uno speco cui sovrasta una stella (fig. 3). Un vecchio inventario del Museo, quello del Sangiorgio, redatto nel 1852, subordinando ogni altra considerazione al fascino del nome scrittovi dietro, lo dichiara di « antica scuola fiorentina », così come con maggiore determinatezza fa il Salazaro che, in un nuovo inventario dei dipinti del Museo, da lui compilato nel 1870, lo dà a Jacopo del Casentino, col titolo: « Frate carmelitano con otto personaggi che guardano una stella ».

Per vero, nulla hanno a vedere il frate carmelitano, Jacopo del Casentino e Giotto, se pure di quest'ultimo vi sono dei manti a « guscio » ed un fare più largo nel disegno delle figure. Molto invece c'entrano i suoi discepoli napoletani e, in particolar modo, quelli che compirono un ciclo di affreschi rappresentanti l'Apocalisse nella chiesa di Santa Caterina in Galatina quando, come giustamente pensa il Salmi (2), Maria di Enghien tornò a Lecce conducendo seco artefici napoletani, dal 1414, cioè, al 1446, data della sua morte. Ed è appunto il sigillo della vendetta divina (Apoc. VI, 12-16) quando, oscura-

(1) Proviene dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum », v. p. 137, n. 3.

(2) M. SALMI, Op. cit., p. 159.

tosì il cielo, la terra è scossa dal tremuoto e l'umanità cerca scampo nelle grotte mentre cadon dal cielo le stelle, la scena che ripete il nostro tondino, frammento, come risulta anche dal taglio, di una più vasta tavola, ove era certamente espresso anche il cielo accartocciato che ha così gran parte nel fresco di Galatina.



Fig. 3. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO NAPOLETANO DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV: *L'Umanità cerca scampo nelle grotte* (Apoc. VI, 12-16)

(Gab. Fotogr. del Museo)

I personaggi addossati l'uno a l'altro ed intenti a leggersi in viso il terrore, sono del pari rifugiati in uno speco, nè ha importanza il fatto che l'ingresso sia raffigurato a sinistra invece che a destra come è nel fresco suddetto. Ritornano invece

i caratteri stilistici riassunti dal Salmi (1): l'intonazione giallognola dei volti a lumeggiature biaccose, i colori vivaci e stonati dell'arte napoletana, la disposizione fagottosa dei panneggi che ricorda quella degli apostoli addormentati nella scena della « Orazione nell'orto » in Santa Maria di Donnaregina, tipologicamente vicini ai farisei che assistono alla « Crocefissione » dipinta ivi dallo stesso pittore che, in un guazzabuglio di atteggiamenti e di cose, aggiunge alla scena principale il particolare della « Svestizione di Gesù », con la Vergine che cinge di un velo le nudità del Figliuolo prima che sia sollevato su una tavola retta da giudei, per dar modo ai carnefici di inchiodarne le mani alle assi alte della croce.

Altri e più particolari raffronti si possono stabilire con le miniature dello Statuto dell'Ordine del Nodo (Parigi, Biblioteca Nazionale, Ms. franc. 4274) istituito da Lodovico di Taranto e concordemente attribuite a miniaturisti napoletani che lavoravano alla sua corte; in esse ritornano anche le bande trasversali a linee parallele racchiudenti una teoria di punti o di cancellatine (2) che si osservano nel manto del personaggio di centro del nostro tondo e che hanno riscontro anche nei santi e beati dell'affresco frammentario rappresentante il « Giudizio finale » nella chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino. In questi però si sente una maggiore forza di disegno, specialmente nelle teste dei tre patriarchi, Abramo, Isacco e Giacobbe, in basso a sinistra, mentre nel tondino della Pinacoteca di Napoli non v'è tanta incisività nel tratto ed il modellato è pedissequamente sorretto da sottolineature d'ombra e pennellate di biacca.

L'autore è evidentemente un napoletano che ripete con sensibile ritardo figure e atteggiamenti giotteschi, forse, copiando dal ciclo dell'Apocalisse che, secondo il Vasari, il fiorentino aveva lasciato nella chiesa di Santa Chiara in Napoli; ma la sua derivazione, pur soltanto formale, non è scevra di assimilazioni senesi e di una più intima influenza, quella di Pietro Cavallini, il cui modellato con lievi trapassi di colore egli cerca invano di imitare aggiungendo biacca e mezze tinte nei visi dei suoi uomini intimoriti e conducendo in modo largo e monumentale i drappaggi dei loro manti lanosi.

(1) M. SALMI, Op. cit., p. 155.

(2) V. ad esempio, il perizoma del Crocefisso nella miniatura rappresentante « Un re ed una regina adoranti la SS. Trinità », riprod. in P. D'ANCONA, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Van Oest Ed., 1925, pl. XLIII.

Tanta immediatezza di rapporti è però in contrasto con la dovizia provinciale del colore, dovizia che è un peculiare carattere della pittura ritardataria del Trecento napoletano e che dice di quanto sia decaduta l'arte degli ultimi seguaci non più vigilati dal buon gusto toscano; Roberto d'Oderisio, con la raffinatezza dei carmini e dei toni bassi nella tavola da lui firmata ad Eboli, è ancora un parsimonioso: e con lui andiamo già oltre la metà del sec. XIV; ma per il nostro pittore bisogna andare molto più avanti, quasi potremmo dire a Perrinetto da Benevento (metà del sec. XV), l'ultimo stanco continuatore di questa scuola che, nei pacifici vegliardi della sua « Vita degli eremiti agostiniani » nella cappella di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara di Napoli, ripete nella stessa maniera vaga e superficiale i modelli cavalliniani e giotteschi (1).

Ma anche senza arrivare a tale data estrema, un elemento iconograficamente sicuro ci permette di escludere che l'opera sia stata eseguita prima degli inizi del sec. XV; ed è questa la foggia particolare del copricapo che il nostro pittore ha scelto per i suoi timorosi: turbanti e berretti piramidali il cui uso ha inizio soltanto col Quattrocento, com'è documentato in Masolino, nel Pisanello, in Ottaviano Nelli, ecc. (2). Nessuna meraviglia, poi, se la tradizione pittorica pur così eclettica e provincializzata riesce a perpetrare fino a mezzo il sec. XV forme e schemi in altre parti d'Italia sorpassate da un pezzo. Spentosi coi Durazzeschi ogni prestigio d'arte nel regno, venne a mancare anche la possibilità di nuovi orientamenti per i pittori napoletani che, usati ormai a ripetere pedissequamente le forme apprese, non si preoccuparono di rinnovarle attingendo a loro stessi, ma sfociarono in una pittura di realismi eccessivi e di violenze cromatiche conforme il loro temperamento e dispersero in un fare vago e senza convinzione quel tanto che loro malgrado era sopravvissuto del classicismo del Cavallini, della

(1) L. SERRA, *Gli affreschi della rotonda di San Giovanni a Carbonara in Napoli*, in « Bollettino d'Arte », 1909, pp. 121-136; e v. R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Perrinetto da Benevento*, in « Samnium », I (1928), fascicolo di Aprile-Giugno.

(2) La sola fantasia, non la moda, sembra aver dettate le varie e stranissime forme di copricapo che si riscontrano nel sec. XV: tocchi a tre piani disposti l'uno su l'altro; o rigonfi e cinti di velo che ricade sul dorso; o ancora a guisa di cono o di piramide tronca come i nostri, ecc. Cfr. E. MUNTZ, *L'arte italiana nel Quattrocento*, Milano, 1894, p. 308 sgg.

potenza di Giotto, della narratività dei senesi, nelle loro pitture del sec. XIV.

Gli affreschi della chiesa di Santa Caterina in Galatina ne sono un esempio ulteriore e bisognerà, specie per l'iconografia, tenerne il massimo conto quando sarà possibile raccogliere in uno studio unitario tutti i frammenti di questa pittura che è durata oltre un secolo ed è sfociata un po' da per tutto nell'Italia meridionale, ove ha dovuto guadagnare palmo a palmo il terreno contro la pittura bizantina che aveva come in dominio queste terre e dove è riuscita ad orientare diversamente il gusto locale, legando impervi e lontani paesi a quel mirabile movimento unitario che è la nostra prima Rinascita.

Ma la Puglia, la parte del regno che aveva già dettato nella scultura un suo proprio linguaggio, per quanto da un secolo inattiva e disorientata dal gusto diverso dei nuovi sovrani, aveva in sé tanta regionalità e tale un ingranaggio di rapporti con altri centri del Mediterraneo, che sarebbe stato ben difficile, se non del tutto impossibile imporle un gusto che non fosse frutto di una particolare elaborazione del suo spirito, in dipendenza se non conseguente le sue grandi tradizioni artistiche; si spiega quindi come qui meno che altrove si affermasse la pittura che più d'ogni altra arte aveva assunta una propria fisionomia, e che tanto più era italiana, in quanto meno era legata agli schemi ed ai modelli della pittura bizantina, vale a dire, era lontanissima dalla tradizione locale che ancora seguiva, come nel glorioso suo secolo, Bisanzio e gli affreschi delle laurie di Terra d'Otranto.

Ma combattere la pittura bizantina in Puglia voleva soprattutto dire tener testa al rito ortodosso che, a traverso i conventi basiliani e le popolazioni balcaniche immigrate, vi aveva costituite delle vere e proprie oasi di cultura; quanto fosse salda la loro organizzazione e tenace la propaganda è facile dedurlo dal tempo tutt'altro che breve che il detto rito vi permase. Il Gigli (1) arriva per alcuni paesi anche oltre la metà del secolo XVII; ma per Otranto la soppressione fu più prematura, per quanto non si possa dire del pari efficace. Contro i basiliani che vi avevano fondato conventi e biblioteche, diffondendo ovunque lo studio della lingua greca (2), si accanirono in ogni

(1) G. GIGLI, *Il tallone d'Italia: Lecce e dintorni*, Bergamo, 1911, p. 75.

(2) C. DE GIORGI, *Geografia fisica e descrittiva della provincia di Lecce*, 1897, II, p. 145 segg.

tempo i pontefici che agivano in perfetto accordo coi re di Napoli.

Ma se cessarono le salmodie in greco nella cattedrale di Otranto, non mutarono rito altre chiese minori, nè scemò lo zelo dei greci sparsi per tutta la diocesi che, insensibili ai rigori ed ai digiuni, vi si sostennero per altri due secoli ancora, fino cioè al XVI. Il Rodotà (1), dal quale traiamo questi dati, si riporta agli atti della Visita di Mons. Pietro Antonio di Capua del 1536, ove sono elencate le colonie greche esistenti in quel tempo e le cose disposte per emendarne i disordini e far rifiorire la santità delle cerimonie. In quanto alla densità della popolazione, la si può dedurre dal numero stragrande dei loro sacerdoti che presero parte al consiglio diocesano indetto da Mons. Pietro Corderos, capo della chiesa di Otranto dal 1579 al 1585. Il contemporaneo Antonio Arcudi, arciprete nella Terra di Soletto, ne conta ben duecento nella prefazione al suo « Breviario greco » dedicato a Clemente VIII (2). E questo numero, oltre a fornirci un indice proporzionale per le popolazioni greche, dice pure della nessuna efficacia raggiunta dalla soppressione voluta da Celestino III.

Non fa quindi meraviglia se, malgrado l'intensità dei rapporti specialmente con Napoli e Venezia, la pittura italiana non riuscì a far grandi progressi in questa regione ove persisteva, perchè alimentata da necessità di culto, una pittura che non si può propriamente dire bizantina, nella quale affiorano relitti ed influenze diversissime, derivate la più parte dal ciclo di Santa Maria Donnaregina cui già ci siamo riferiti. Una vera e propria scuola greco-salentina vi si costituisce e dà opere di rilevante pregio, servendo con dovizia di artefici le esigenze tutt'altro che limitate del luogo; la sua continuità non sembra abbia subito interruzioni, e dipinti di ogni tempo, sia pure in stato frammentario, sono giunti fino a noi; qualche ciclo non anonimo e meglio conservato è veramente degno di maggiore considerazione, ad esempio, quello già prima citato di Rinaldo da Taranto in santa Maria del Casale presso Brindisi; qualche altra pittura più rozza e ritardataria, ma non scevra di particolare carattere, dice degli orientamenti e della vitalità di queste forme locali che, pur riflettendo tante e svariate derivazioni,

(1) P. P. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, Roma, 1758, I, p. 378.

(2) P. P. RODOTÀ, *Ibid.*

riescono ad essere stilisticamente unitarie e definitivamente regionali.

Otranto, distante solo trentasei miglia dalla costa greca, è la logica sede di questa scuola formatasi molto per tempo e durata, non senza interruzioni, fin quasi alla metà del sec. XVI. Se ne conserva qualche opera di sicura provenienza, quella, ad esempio, firmata da Donato Bizamano e rappresentante la « Madonna in trono fra Santa Caterina d'Alessandria e S. Francesco » ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari (1); ed altre senza firma ma dello stesso ciclo segnalate nella cattedrale di Modugno, di Ruvo, in San Giacomo di Barletta, in San Matteo di Bisceglie, e in Santo Spirito di Giovinazzo (2), il cui studio potrebbe meglio differenziare le varie mani e darci una visione meno sommaria dei componenti la scuola.

Altre opere, una delle quali firmata, aggiungiamo qui: una tavola rappresentante in sedici scomparti « Storie della Passione e di Maria » nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (Cat. N. 722) (fig. 4); un piccolo trittico a chiusura con la « Deposizione » nel pannello centrale, « S. Caterina d'Alessandria » nello sportello di sinistra, e « S. Antonio da Padova » in quello di destra (fig. 5), conservato nel Museo Civico di Bologna; e, inoltre, tre piccole tavole, parti evidentemente di altari decomposti, che rappresentano: « S. Giovanni Battista », « S. Gerolamo » e « S. Giacomo » (fig. 6), e appartengono allo stesso Museo.

La tavola con « Storie della Passione e di Maria », nel terzo ultimo scomparto, ove è espressa la « Pentecoste » (fig. 7), porta scritto a piedi: « *E=Q Ioannes Maria Scupola de Itrunto pinxit in Hotranto* », con abbreviazioni brachiografiche e con tutti gli errori di ortografia che potrebbero dar credito alla presunta nobiltà dell'autore, affermata anche dall'Arditi (3), che segnala in Bologna due altri trittici firmati e muniti dello stemma gentilizio dello Scupola, mentre un trittico rappresentante l'« Annunciazione », la « Sacra visita » e la « Natività », e che faceva parte della collezione Campona, viene segnalato dal Bénézit (4) come esistente al *Louvre*.

(1) M. GERVASIO, *La Pinacoteca Provinciale di Bari*, 1930, p. IX-XI e p. 131-132.

(2) M. SALMI, *Op. cit.*, p. 172, n. 2.

(3) G. ARDITI, *La corografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto*, Lecce, 1879-85, p. 462.

(4) E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, etc.*, Paris, 1924, alla voce « Scupola ».

nulla. Così per ogni altra notizia di carattere biografico; ed è con vero rincrescimento che ci rassegnamo a tanta penuria che

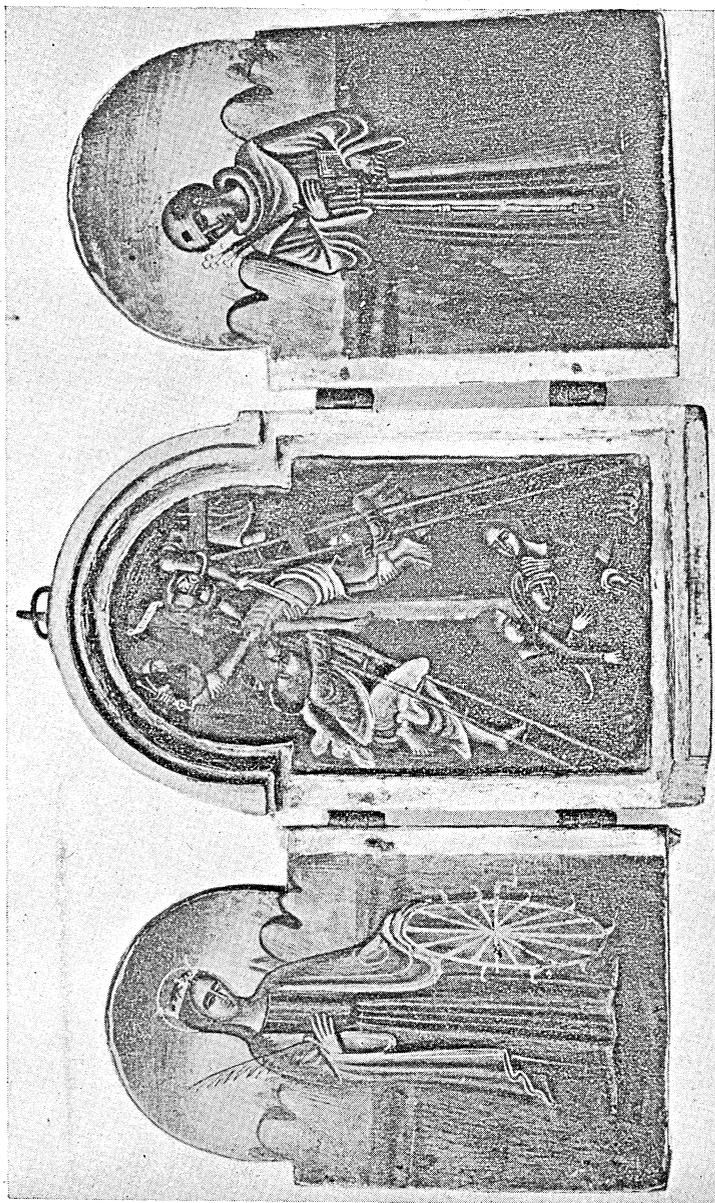


Fig. 5. - Bologna, Museo civico:
G. M. SCUPOLA: *Deposizione tra S. Caterina di Alessandria e S. Antonio da Padova*
(Fotogr. A. Stanzani, Bologna)

Mauceri, Direttore della R. Pinacoteca di Bologna; il Prof. Giuseppe Ceci della Società Napoletana di Storia Patria; e il Prof. Michele Gervasio, Direttore del Museo Archeologico Provinciale di Bari.

ci vieta di accertarci della vera origine di questo pittore, la cui arte grama e ritardataria non appare informata ad un puro



Fig. 6. - Bologna, Museo civico:

G. M. SCUPOLA: S. Giovanni Battista, S. Gerolamo e S. Giacomo

(Fotogr. A. Stanzani, Bologna)

bizantinismo derivatogli in modo diretto dall'altra sponda dell'Ionio, ma commisto a dei relitti arcaici nord-occidentali il cui

abbinamento a motivi della nostra Rinascita andrebbe assai più approfondito.

Per quanto creduto di molto anteriore, non v'è dubbio sul tempo in cui visse: la fine del sec. XV e la prima metà del



Fig. 7. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Pentecoste* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

successivo; un'analisi anche sommaria della sua maniera, così permeata di derivazioni e di contatti, lo rivela chiaro, nè è ne-

nessario ricorrere come fa il D'Agincourt (1) alla data di nascita e di morte dei santi che rappresenta, per averne l'assoluta sicurezza. Peraltro al D'Agincourt non erano sfuggiti i rapporti di simiglianza fra questi grecizzanti meridionali e la pittura italiana del sec. XIV e del XV, per cui aveva creduto opportuno prolungare fino al Quattrocento l'esistenza di una scuola greca o imitante i greci nella città di Otranto (2). Ma questo ampliamento è dovuto sembrare abbastanza arbitrario agli storici e descrittori locali, che hanno preferito assegnare lo Scupola al sec. XIV (3) e i due Bizamano nientedimeno che al XII o XIII (4)!

Ma lasciamo stare la scuola e torniamo allo Scupola. In una superficie di m. 0,64 di altezza per 0,59 di larghezza (5) divisa in sedici riquadri, sono rappresentate: l'« Annunciazione »; la « Sacra visita »; la « Natività »; la « Circoncisione »; « Gesù tra i dottori »; l'« Orazione nell'orto »; la « Flagellazione »; « Cristo tormentato e deriso »; l'« Ascesa al Calvario »; il « Crocefisso »; la « Deposizione »; la « Resurrezione »; l'« Ascensione »; la « Pentecoste »; l'« Assunzione di Maria »; e la sua « Incoronazione ». A parte tutti gli elementi caratteristici del sec. XV, i fondi con paesaggi, l'arco a pieno centro sottolineato da modanature e da triangoli, la struttura un po' da mobilio dei troni, la foggia particolare dei copricapo e delle alabarde rispettivamente nei riquadri della « Disputa » e della « Resurrezione », le orlature pinturicchiesche d'oro degli indumenti, ecc., la prima cosa che vien fatto di notare è un certo riflesso dove più forte e dove più smorzato, ma sempre costante della pittura del Quattrocento nell'Italia settentrionale.

Tutto è più rozzo e appesantito, disegno, colore, espressioni, verismo; ma a traverso tanta rudezza, ritorna come un barlume lontano il ricordo seguito di qualche pittura che ha quasi fissato uno schema definitivo per questa o quell'altra

(1) In uno sportello di un altare firmato « Joannes Maria Scupola » il D'Agincourt (G. B. L. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, Prato, 1827, IV, p. 322-323, n. 1) ha trovato dipinto S. Francesco da Paola col nome del santo scritto in latino. Come è noto, S. Francesco da Paola è nato nel 1416 e morto nel 1507.

(2) D'AGINCOURT, Op. cit., p. 322.

(3) G. ARDITI, Op. cit., p. 462.

(4) C. DE GIORGI, Op. cit., p. 146.

(5) La tavola fu venduta il 5 marzo 1898 dal Marchese Gagliardi di Napoli al Museo.

rappresentazione: così l' « Orazione nell'orto » della tavola citata non si può dire che non tenga conto del dipinto del Mantegna oggi alla National Gallery di Londra (1); ma lo Scupola ha, diciamo, ridotto alla più semplice espressione la complessa scena, l'ha come levigata: le « rupi brulle, tutte a spigoli e racchiuse in una forma conica generale » hanno perduta ogni sfaldatura, ogni consistenza di pietra, per diventare degli allungamenti lisci cui stan dietro alcuni cucuzzoli là dove è la biancheggiante Gerusalemme nel dipinto di Londra. Le figure umane, morfologicamente inferiori e segnate nei visi e nei panneggi da pesanti rughe, sono ancora più volgari e convenzionali, come, ad esempio, gli stessi apostoli di questa « Orazione », che hanno gli occhi chiusi e gli atteggiamenti del sonno; ma quale differenza fra il loro dormire e quello dei tre del Mantegna, distesi sulla roccia l'uno presso a l'altro nel più osservato abbandono e con la bocca dischiusa, che pare tirino rumorosamente il fiato!

Il distacco non è però così eccessivo se paragoniamo lo Scupola ai miniatori, in ispecie ai ferraresi e, particolarmente, all'autore della « Crocefissione » nel messale di Borso d'Este nella Libreria Estense di Modena (2), creduto dall'Heumann Taddeo Crivelli, ma che è bene considerare col Toesca (3) ancora un anonimo. Qualche sua caratteristica, come, ad esempio, i capelli ispidi delle figure e le pieghe convenzionali dei panneggi, fanno pensare ad una fonte comune, tanto più che lo Scupola ha la stessa propensione per il paesaggio limitato nel fondo da rocce; la stessa umanità rozza e muscolosa, dai profili irregolari; gli stessi manierismi nell'annodatura del perizoma (fig. 8). Certo, il ferrarese è di gran lunga più fine, nè ha una colorazione così cupa e mattonosa; ma la differenza è anche più accentuata per la continua stilizzazione cui lo Scupola sottopone ogni cosa, fino a marginare i panneggi con una arricciatura d'oro che è un vero tracciato calligrafico, la cui derivazione ha riscontri antichissimi, anche nella nostra pittura, come, ad esempio, nella « Vergine di Montelungo » di Margaritone d'Arezzo e nella « Ma-

(1) Riproduz. in A. VENTURI, *Storia dell' A.*, VII (*La pittura del Quattrocento*), parte III, p. 137.

(2) Riprod. in P. D'ANCONA, *Op. cit.*, tav. LXI.

(3) P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura in Italia: La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, p. 127.

donna in trono col Bambino » dello stesso, alla National Gallery di Londra (1).

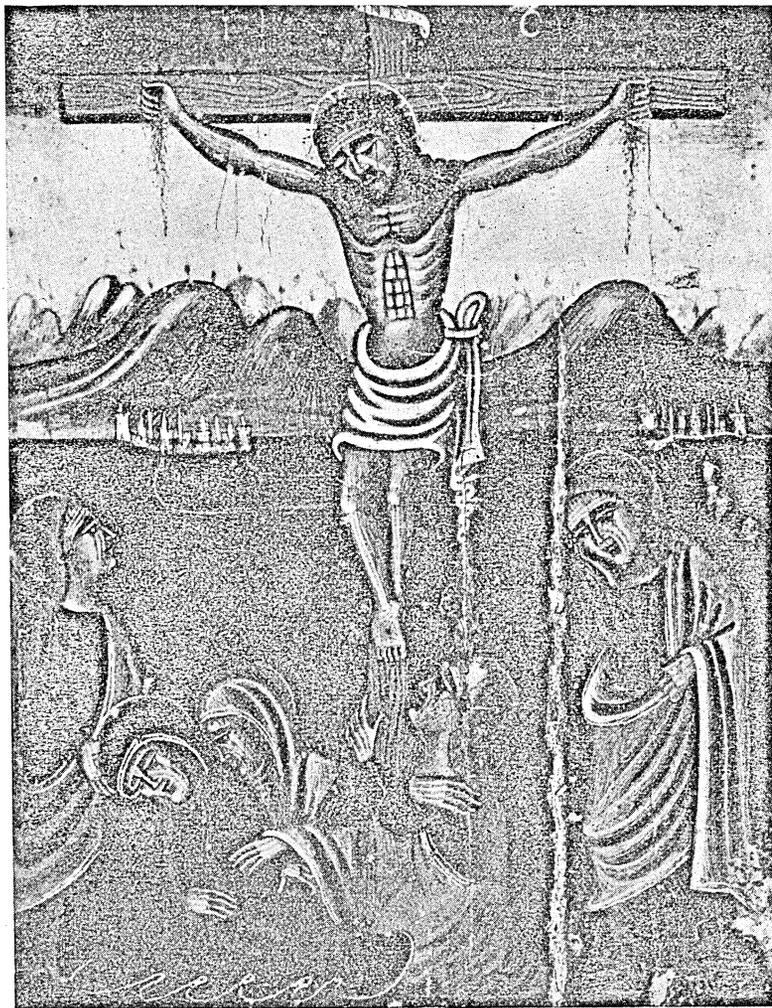


Fig. 8. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Crocifissione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

Ma questo risolversi del disegno in una scrittura di curve ottenute col pennello, è un altro dato per confermare l'essenza

(1) Riprod. in « Dedalo », V (1924-25), p. 541 e 543; L. DAMI, *Opere ignote di Margarito d'Arezzo e lo sviluppo del suo stile.*

assolutamente miniaturistica della pittura dello Scupola, già del resto chiara per le minuscole proporzioni delle sue scene e per il ripetersi costante dei suoi tipi e figure che, a seconda della narrazione, cambiano atteggiamento e vestito, per diventare l'angelo annunziatore o Giovanni Evangelista; un milite dell'« Ascesa al Calvario », o un apostolo della « Pentecoste ».

E tra due miniatori, del pari intenti a scene della Sacra Passione, non è poi azzardato supporre che intercorra un comune rapporto d'origine, se pure uno ha stanza a Ferrara e l'altro lavora in Otranto, tanto più che non s'ignora quali lunghissimi peripli compissero passando di mano in mano i codici miniati nel Quattrocento e nel Cinquecento e come ne fossero ricche le biblioteche monastiche pugliesi, che, appunto per tale ricchezza, furono in ogni tempo sistematicamente spogliate (1). Quale sia questa fonte non sarebbe arduo dire, specialmente se si conducesse la ricerca nel campo stesso delle miniature, e ciò non soltanto per le illuminazioni di biacca che sussidiano la resa dei volumi, per i caratteri paesistici delle scene con rocce nel fondo, per l'anatomia convenzionale del corpo umano, ecc.; ma anche per l'iconografia delle rappresentazioni e, soprattutto, per i raggruppamenti compositivi delle figure. Non v'è, ad esempio, chi non veda il rapporto tra la « Ascesa al Calvario » (fig. 9) nella tavola dello Scupola e la « Presa di Gerico » nell'ottateuco greco della Scuola Evangelica di Smirne (2), ove si riscontra lo stesso serrato ammassamento dei militi, lo stesso partito di lance allineate contro il cielo, la stessa foggia dei caschi e, inoltre, le vesti a mezza coscia e le ginocchia segnate di luce che Scupola irregimenta col suo Cristo riottoso ed accasciato.

Ma, più che l'originale o gli originali cui attinge, c'interessa il modo come contempera queste vetuste derivazioni con le molte altre che gli arrivano non con tanto ritardo per altra via; ci preme cioè sapere come faccia a rimanere un bizantineggiante, quando accetta, e fa sue forme di gran lunga più evolute. Basterà per tutte una scena, quella dell'« Assunzione » (fig. 10) nella stessa tavola del Museo Nazionale di Napoli, ove

(1) Anche da chi meno si crede, dal Bessarione, ad esempio, che si spacciava per protettore dei conventi greci dell'Italia meridionale (cfr. C. DE GIORGI, Op. cit., I. cit.).

(2) Riprod. in D. C. HESSELING, *Miniatures de l'octateuque grec de Smirne*, Leida, 1909, p. 81-86.

la Vergine, nella più quattrocentesca nube raggiata d'oro, porge il cingolo a S. Tommaso prostrato sulla terra. S. Tommaso, come narrano le sacre leggende, trovandosi lontano, non giunse

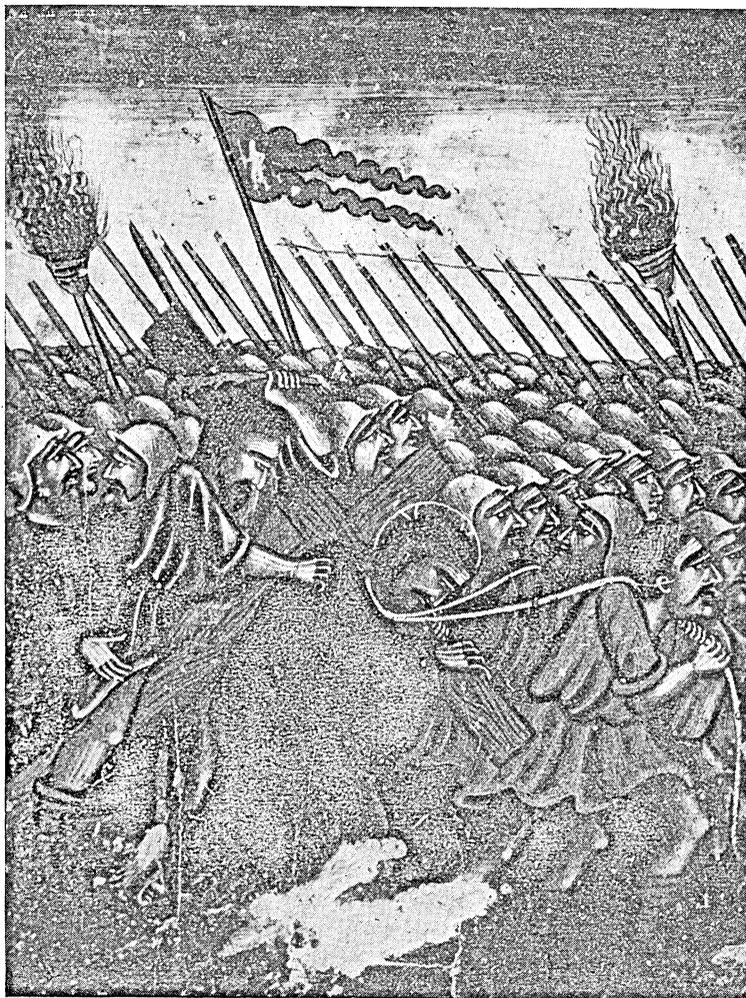


Fig. 9. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Ascesa al Calvario* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

in tempo per assistere alla morte di Maria; e la Vergine, apparendogli nel cielo, gli porse la cintura della sua veste perchè avesse potuto documentare agli altri apostoli l'avvenuta visione. In genere questo particolare è abbinato alla scena del « Tran-

sito », ove S. Tommaso è rappresentato fuori del gruppo degli apostoli appunto per esprimerne l'assenza; anzi, la scuola del Cavallini ripete due volte la rappresentazione dell'animula



Fig. 10. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *L'Assunta porge il cingolo a S. Tommaso*
(particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

della Vergine, la seconda con in mano un lungo nastro, il cingolo, e nell'atto di porgerlo a Tommaso (1). È un po' una deri-

(1) V. il ciclo di affreschi nella cappella di Sant'Antonio nel comune di Sant'Angelo di Raviscanina (prov. Benevento), di cui: A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel Quattrocento*, Napoli, 1908.

vazione dal profeta Elia che gitta il mantello ad Eliseo; ma la pittura del monte Athos l'ha voluto mettere in massimo rilievo stabilendo nei suoi canoni come si dovesse rappresentare la scena; e Scupola vi dedica tutt'un riquadro, nè si preoccupa di far ascendere Maria senza prima rappresentarne la « Dormizione ».

La Vergine è in una nube sorretta da dieci cherubi, di quelli cari all'arte del Perugino, con la testa paffutella tra due ali spiegate; la grazia della figura slanciata, la testa reclina verso il santo, il gesto dell'altra mano accennante all'alto, tutto è perfettamente moderno ed ispirato all'arte italiana; ma lo Scupola trova subito modo d'interpolarvi arcaismi e fraziona con pesantezze di chiari i drappaggi del manto, così da farli apparire isolati e come dei serti tubolari cadenti con simmetria da apparatore in molli festoni dalla testa alle braccia. Il processo è del più esasperato bizantinismo ed ha chiari riscontri in tutte quelle opere che tradiscono una meccanizzazione delle forme, specie le più arcaiche, come la pittura franco-bizantina e catalano-bizantina dal XI al XIII sec., di cui vi sono interessantissimi esempi in alcune chiese del dipartimento di Vienne in Francia e nel Museo di Barcellona, di Lerida e di Vich, nel quale ultimo, ad esempio, è un pannello del sec. XIII che faceva parte di un polittico con « Storie della Vergine » ove, accanto alla Divina Saggiezza circondata dai doni dello Spirito Santo, siede il Pantocratore avvolto in un manto a pieghe dissociate e tondeggianti, come presso a poco quelle dello Scupola (1).

In questo stesso Museo, nell'*antependium* di Montgrony, rappresentante il « Cristo in maestà » e quattro « Storie di San Martino » (2), c'è dato inoltre trovare qualche riscontro a tutte quelle spirali di pieghe con cui lo Scupola avvolge perizomi (fig. 8, 11 e 12) per la nudità del suo Cristo; è infatti evidentissima nella tunica del Pantocratore, come negli indumenti dei personaggi delle « Storie di S. Martino », una propensione ad attondire le costole delle pieghe e girarle a cercine che, se non raggiunge l'accentuazione cara allo Scupola, ne segue costantemente il ritmo; manierismi di un'arte rustica che attinge evi-

(1) Riprod. in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, Paris, Colin, t. II, partie I, p. 417

(2) Riprod. in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, Paris, Colin, t. II, partie I, p. 416.

dentemente alla Francia e che si è localizzata nelle chiese e nei monasteri sperduti sulle pendici dei Pirenei, ma le cui forme originarie si debbono ricercare molto più a Nord, nelle minia-



Fig. 11. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Flagellazione* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

ture irlandesi, la cui scrittura tutta a svolazzi e arricciature di linee, ebbe non poca influenza sul pennello degli alluminatori.

Questi, sottoponendo ogni cosa alla continuità ed al valore del tratto, si servirono anche della figura umana per scopi decorativi e non ebbero ritegno di ridurla alla sola testa ed alle

estremità degli arti uscenti da un viluppo di curve, come, ad esempio, il Crocefisso negli Evangeli n. 51 della Biblioteca di San Gallo, che è ravvolto in un indumento tubolare girato in



Fig. 12. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Deposizione* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

molte spire dal collo agli stinchi (1). Bisognerebbe dunque pensare ad una permanenza dello Scupola in Catalogna? Forse, sì,

(1) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. I, partie I, p. 317.

e sarebbe l'ipotesi più suggestibile, dati gli intensi rapporti politico-culturali che univano il meridione d'Italia alla terra dei re

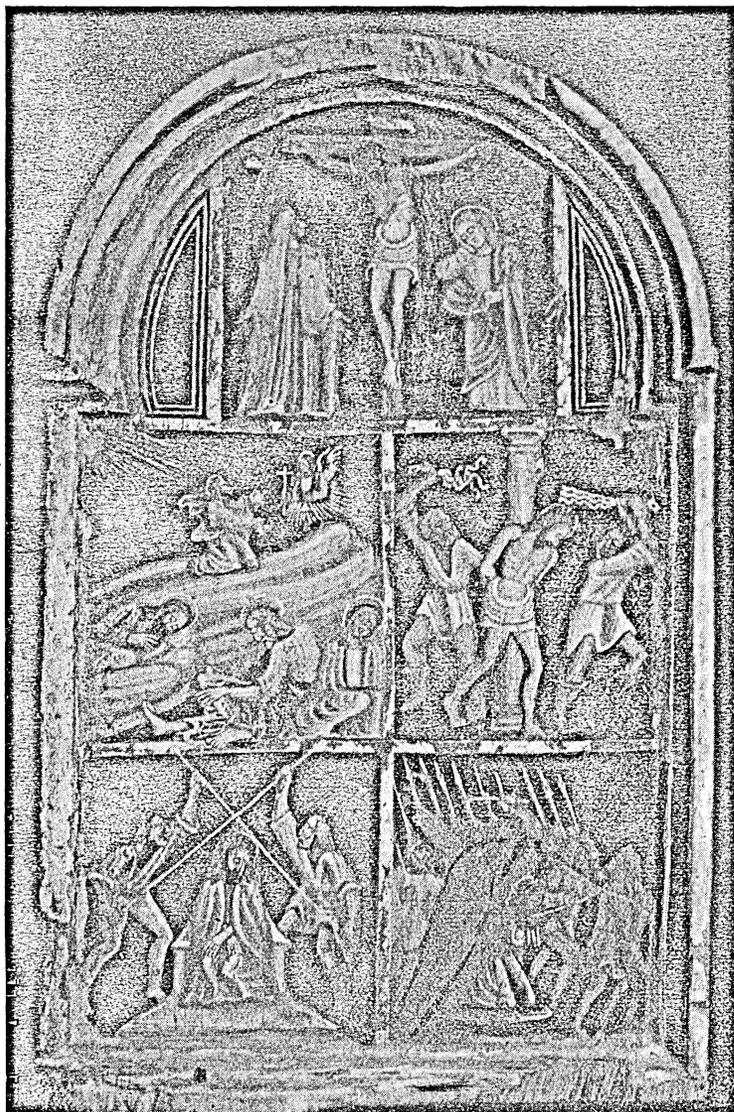


Fig. 13. - Napoli, Museo della Floridiana:
IGNOTO BIZANTINEGGIANTE FINE SEC. XV: *Cinque storie della passione*
(Fotogr. C. Spinazzola, Napoli)

aragonesi, e dato soprattutto che nulla sappiamo sulla vita del pittore; per convenienza critica, perchè egli stesso ci dice di

dipingere in Otranto, preferiamo pensare che derivi questi suoi manierismi da qualche antico codice miniato di provenienza spagnuola, che non gli sarà capitato occasionalmente tra le mani, ma che andava studiando da tempo e sul quale si era già formato una sua particolare maniera.

Riandare ancora più addietro e credere che attinga ad un codice irlandese del VII o dell'VIII sec., uno di que' sacri scritti diffusi a scopo di propaganda in tutta Europa, significherebbe conferire allo Scupola una personalità nella stilizzazione che la sua debole e raffazzonata pittura non ci conferma. Ma, a parte quel che può essere il nostro giudizio sulla sua arte di rifacitore, un altro dato e del tutto estrinseco c'induce ad escluderlo *a priori*: la tavoletta con « Cinque storie della Passione » (fig. 13) conservata nella seconda sala del pianterreno del Museo della Floridiana in Napoli (1), anch'essa attribuibile alla stessa epoca dello Scupola, e che, per l'iconografia, come per i manierismi nella illuminazione e nei drappeggi degli indumenti, quasi si può dire dovuta alla stessa mano. Ma un senso di minore rozzezza nel disegno e, soprattutto, la qualità del colore che ha qui toni rossi, gialli e verdi di una bellezza veramente da miniatura, escludono che possa essere dello stesso Scupola, i cui rossi mattonosi, i verdi cupi e le tinte ocracee delle carni male depongono sulla sua sensibilità di colorista. Si verificherebbe quindi il fatto che due pittori coevi, uno più dotato, l'altro meno; uno ignoto, noto l'altro, attingendo a fonti comuni, sia pure lontanissime dal loro tempo, siano riusciti a stilizzarne le forme nell'identica maniera, quasi fossero la stessa persona, il che non è certo a favore dello Scupola.

Cadendo in tal modo la sua originalità, bisognerà ben credere che quella tendenza a dissociare i drappeggi, quel modo di risolvere in tondo ogni costola di piega e, infine, tutta la meccanica del suo stile infarcito di arcaismi, sia cosa molto più comune di quanto a prima vista è sembrato e che è perlomeno eccessivo pensare ad una singolarità bizantino-pugliese, quando vi sono altri documenti che dicono di tutta una filiazione bizantino-catalana (2) e quando nella patria del pittore non è possibile trovare alcun dato che c'illumini sulla sua vita.

(1) Come la maggior parte degli oggetti raccolti in questo Museo, proviene da acquisto del donatore Placido di Sangro duca di Martina.

(2) V. pure l'affresco rappresentante « Cristo in maestà tra i simboli evangelici » nella chiesa di San Clemente a Tahull, ove si riscontrano nei

D'altra parte, dalle lettere miniate nel Sacramentario di Gellone (Parigi, Biblioteca Nazionale, Cat. 2110, primo o secondo decennio del sec. IX), quella, ad esempio, rappresentante S. Giovanni con la testa d'aquila, ove, nelle righe di cui è segnata la tunica si nota la tendenza a dividere in liste parallele i panneggi (1); alle bizzarrie delle spirali concentriche nella coperta di libro detta del monaco Tuotilo (abadia di San Gallo; fine del sec. IX) (2); ai drappeggi dissociati e tondeggianti nei « Tagliatori di pietre » del pilastro della cattedrale di Gerona in Catalogna (sec. XII) (3); ai cercini avvolti intorno al collo delle allegorie di due segni dello Zodiaco, il Leone e l'Ariete, ora al Museo di Tolosa (sculture della seconda metà del secolo XII) (4); è evidente la localizzazione in Francia ed in Spagna di questi manierismi, la cui longevità sarebbe inesplicabile se non trovasse un perchè nelle possibilità decorative dei tracciati lineari cari in particolar modo ai miniaturisti ed ai vetrai francesi, come agli artefici di Spagna, già del resto avvezzi alle complicazioni calligrafiche della decorazione musulmana.

Per completezza, diamo ancora un'occhiata alla tipologia dello Scupola che è relativamente grama e come ricavata dalla più rozza scultura lignaria della Spagna, per quanto non manchino dei rapporti, del tutto formali però, con la pittura napoletana conseguente Pietro Cavallini: qualche fronte rugosa di vegliardo (fig. 14), qualche atteggiamento dei militi, qualche spallina di corazza (fig. 15), ci richiamano alle « Storie di S. Agnese » e, anche di più, alla « Vita di Cristo » nella chiesa di Santa Maria Donnaregina; ma è una lontana e fievole eco che non giunge come voce distinta nel coro numeroso e non poco discordante delle derivazioni dello Scupola.

Gli stessi visi e gli stessi caratteri stilistici si riscontrano nelle tavolette esposte nella sala XV del Museo Civico di Bologna (5): l'altare e i tre sportelli separati cui abbiamo già fatto cenno avanti. L'altare, che misura aperto m. 0,22 di lar-

drappeggi del manto e della tunica gli stessi attondamenti e le curve delle pieghe. Riprod. in P. PARIS, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, Paris, Van Oest, 1928, pl. V.

(1) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. I, partie I, p. 314.

(2) Riprod. in E. MOLNIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, Levy, I, Les Ivoires, pl. X et XI.

(3) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. II, partie I, p. 236.

(4) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. II, partie I, p. 254.

(5) Fanno parte degli oggetti donati al Museo da P. Palagi.

ghezza per 0,12 di altezza, ha nel pannello centrale la scena della « Deposizione dalla croce », con qualche figura in meno di quella nella tavola del Museo Nazionale di Napoli (fig. 12) e,



Fig. 14. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Ascensione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

nei due sportelli, uno dei quali dipinto su tutte e due le facce, « S. Caterina d'Alessandria » con la ruota uncinata, « S. Antonio da Padova » coi gigli ed il libro, e « S. Giacomo » appog-

giato ad un alto bastone, simile a quello rappresentato in uno dei tre sportellini disciolti.

Anche qui, come del resto nelle altre due tavolette (fig. 6)

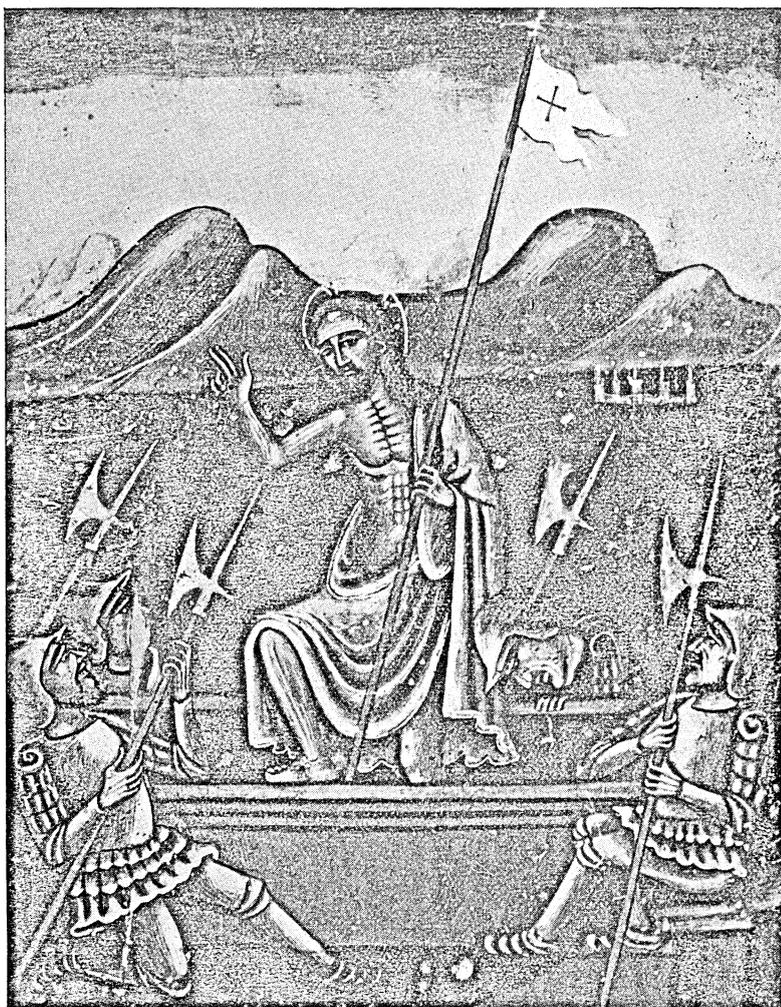


Fig. 15. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Resurrezione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

simili fra loro anche nelle dimensioni (altezza m. 0,10 per larghezza m. 0,06), una campagna verde giallastra e monti a pan di zucchero nel fondo, davanti ai quali cammina il santo col

capo scoperto ed il cappello sospeso dietro le spalle; in un'altra, invece, « S. Gerolamo » in ginocchio si percuote il petto con un sasso, mentre il leone, del quale non si vede che una inverosimile bocca di rana, lo guarda e leva in alto la zampa; e nella terza, « S. Giovanni Battista », che tipologicamente si potrebbe confondere col S. Jacopo, è rivolto a destra invece che a sinistra e regge un bastone terminante a scodella ove è l'*Agnus Dei* sormontato da una bandierina, mentre in basso, presso il piede destro, è una coppa con dentro la testa mozzata del santo.

Non una linea, non un tono di colore variano dalla tavola napoletana; tutti i verismi, tutte le rughe, tutte le illuminazioni di biacca ritornano invariate in queste piccole pitture, ove la stessa calligrafia d'oro segna con abbreviazioni brachiografiche i nomi dei santi; non v'è dubbio alcuno, è lo Scupola che aggiunge gigli e leoni ai suoi tipi abituali di soldati e di apostoli, per farne dei S. Antonio o dei S. Gerolamo, mentre conclude in curve ricorrenti le pieghe attondite dei vestiti. Un altro pittore, fosse pure quello della tavoletta della Floridiana, avrebbe reso tutto più plastico, rivestendo le sue scene di colori più dolci e meglio accostati, nè avrebbe sottolineata la volgarità dei suoi tipi appesantendone le caratteristiche fisionomiche e non componendone gli atteggiamenti; e, infatti, egli rifugge dalle sguaiataggini care allo Scupola, come, ad esempio, la « Vergine che sviene e si lascia cadere a terra seduta nella scena del « Crocefisso » (fig. 8); « Gesù deriso » che siede con le gambe divaricate (fig. 16), ecc., nè si sarebbe lasciato portare, per eccessivo verismo, a dare evidenza anche al piede enorme di Giovanni che, nella scena della « Deposizione » (fig. 12) ha poggiato il ginocchio al piolo di una scala e tende le mani avanti per sostenere il corpo di Gesù.

Ma guardiamolo meglio questo ignoto che, pur avendo tanti punti di contatto con lo Scupola, mostra una selezione iconografica ed una qualità coloristica del tutto estranee al primo. Marginata da una cornice ricavata nello stesso spessore del legno, la tavoletta dipinta (fig. 13), che è il pannello centrale di un altare centinato simile a quello di Bologna, accoglie in m. 0,18 di altezza per 0,11 di larghezza, cinque rappresentazioni divise fra loro da spartimenti geometrici filettati d'oro, quello di centro in perfetto allineamento con l'asse verticale della croce che domina in alto nel campo della centina. A sinistra e a destra, per limitare lo spazio del fondo uniformemente scuro, due altri spartimenti creano delle vele laterali che il pittore triangola

d'oro, evidentemente a scopo riempitivo, ma che rivelano un certo amore per lo spazio come valore in sè, e, soprattutto, una grande parsimonia di figure e di altri elementi estranei alla narrazione.

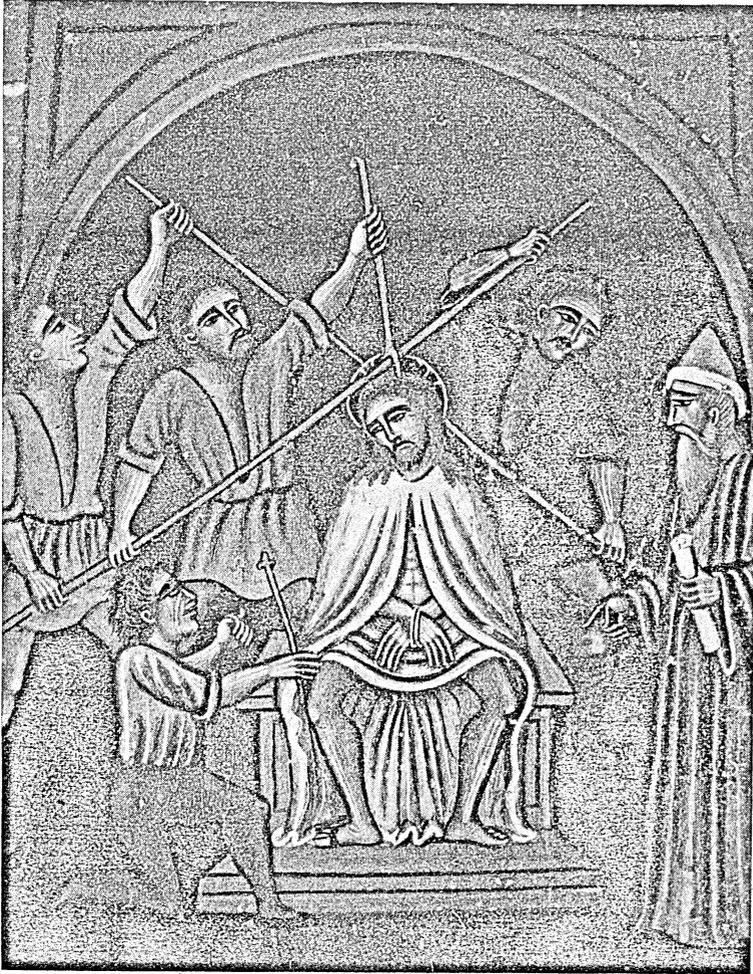


Fig. 16. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Gesù deriso* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

Il fatto stesso che il fondo sia nudo e piatto e che l'artista non senta il bisogno d'inquadrare in un paesaggio o in calligrafie d'oro le sue scene, dice di questa propensione che è certamente dovuta ad una sopravvivenza trecentesca nella sua

arte indubbiamente del secolo successivo. Ma, per quanto siano piuttosto frequenti tali relitti — e abbiamo avuto modo di segnalarne altri più avanti — non sarebbe del tutto facile spiegarci l'amore per i fondi lisci e la depauperazione delle scene in un artista quattrocentesco che abbia la stessa derivazione dello Scupola e che, per la particolare natura del suo lavoro, non può aver ignorata la dovizia decorativa della pittura miniaturistica coeva.

Evidentemente egli non s'informa soltanto al modello di pinto che, se è quello comune allo Scupola, ha paesaggi montani nei fondi ed un numero maggiore di personaggi nelle scene, ma anche ad altre rappresentazioni, ove la semplicità dei fondi e la parsimonia compositiva sono suggerite da necessità materiali o da sensibile economia di lavoro: agli avori, per esempio, nei quali si spiegano i fondi levigati e la sobrietà nei gruppi dei personaggi. A conferma, va notato il particolare spartimento a registri sovrapposti del campo dipinto; la massima evidenza data, a detrimento della successione logica dei fatti, alla scena della « Crocefissione »; la tipologia dei personaggi con le palpebre abbassate e come dormenti, caratteristica degli avori gotici del sec. XV, di cui vi sono esempi in tutti i Musei, ed anche in quello della Floridiana, nelle due lamelle francesi rappresentanti, una, il « Crocefisso », l'altra, la « Presentazione al tempio » e la « Resurrezione ».

Ma se dagli avori gotici trae il suo stile compendioso e l'espressione dolorante degli occhi semichiusi, per ogni altra cosa preferisce rimanere un bizantineggiante che ripete, come lo Scupola, gli stessi manierismi nelle pieghe e nelle apparecchiature dei manti già visti nel pannello del Museo di Vich e che documentano la sua derivazione, se non l'origine provinciale, ambientandolo in un piccolo centro o in un chiostro delle vallate dei Pirenei precluse anche alla grande rinascita della pittura catalana che orientò tutto il Nord della Spagna durante il sec. XV. Il colore che gli abbiamo riconosciuto puro e molto sentito, ha tutte le intensità dei fiori silvestri, ed è ancora una prova del suo sano provincialismo che, se non gli ha potuto fornire grandi modelli, l'ha tenuto immune da ogni contaminazione, così che le piccole scene della sua tavoletta, il « Crocefisso », l'« Orazione nell'orto », il « Cristo deriso », la « Flagellazione », e l'« Ascesa al Calvario », sono vive, e, sarei per dire, festose, malgrado la dolorante narrativa, come una vetrata gotica traversata dal sole.

Contemporaneo dello Scupola o di poco posteriore è lo

ignoto che ha dipinta la tavoletta della « Pietà » (Cat. N. 935) (fig. 17), anch'essa nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (1). Lo stato di conservazione, malgrado le scrostature nel-



Fig. 17. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XVI: *Pietà*

(Gab. Fotogr. del Museo)

(1) Proviene dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum », v. p. 137, n. 3.

l'angolo in alto a destra e nel lato inferiore, è relativamente buono e consentirebbe un facile restauro, se non fosse opportuno, per una maggiore documentazione dell'epoca, non mascherare con stucco le zone mancanti, ma lasciar libera la lettura del tegumento dipinto, che è spesso e composto di semplici aggregati, come la preparazione delle antiche iconi russe quali ci vengono segnalate dal Sakoroff e dal Rovinsky. La levigatezza della pittura e anche un po' le dimensioni (alt. m. 0,16 per larg. m. 0,12 circa), la fanno rassomigliare ad una mattonella, di quelle con le stesse « Storie di Cristo » o con effigi di santi che ornano i focolari delle nostre case di campagna; e, se non fosse ben visibile ai margini e nelle scrostature la fibra a compatto tratteggio del legno, non si esclude che, esposta com'è in una vetrina, sarebbe facilissimo l'equivoco, tanto più che la pennellata sciolta e facilona con la quale è resa è precisamente di questa arte, cui il pittore sembra tendere per il modo come appiana i volumi nella stesura del colore, rialzato qua e là da violenze di biacca.

Ma lasciamo stare la tecnica che è indubbiamente quella di un popolaresco narratore senza particolari pretese, e guardiamo allo stile, che si rivela decisamente bizantino e orientato alla scuola del monte Athos, con le sue carni terree allucidite di biacca, le ombre piatte ed a margini netti, i convenzionalismi nella resa del nudo, i nasi profilati e con ammaccature alla base, le rocce sfaldate che qui sembrano embrici, ecc., nè più nè meno delle tante tavolette neobizantine conservate nel R. Museo di Messina (1), nella Scuola di San Giorgio a Venezia, nella R. Galleria di Bologna, e, soprattutto, nella Galleria Vaticana e in collezioni private di Roma, delle quali si è dottamente occupato il Muñoz (2).

Dovremo, dunque, per precisarne la derivazione, riandare di qualche secolo addietro e dare una scorsa a tutta la pittura orientale, dalla penisola balcanica alla Russia? Dovremo differenziare negli affreschi di Mistra le tre grandi scuole che vi hanno concorso e confrontare i nostri personaggi col gruppo degli apostoli nella cattedrale, le cui linee fisionomiche sono del pari accentuate da violenze di biacca; e dovremo pertanto

(1) E. MAUGERI, *La Madonna orante e tarde opere bizantine nel Museo di Messina*, in « Bollettino d'Arte », Ottobre, 1929.

(2) A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, Danesi, 1906, passim.

escludere gli artisti che hanno affrescata la chiesa di Peribleptos, per la stessa cura che hanno messo nel rendere la bellezza fisica della Vergine, che è invece così vizza nella nostra; e, poi, rivedere il « Cristo nel sepolcro » della chiesa di Kalinitch, che ha il mento del pari massiccio e la stessa espressione di dignità severa, oltre che l'addome anatomicamente sezionato del nostro; e, infine, rintracciare nelle iconi della scuola di Novgorod e di Mosca la medesima filiazione importatavi dal greco Teofano, collaboratore di Andrea Roubliof a Vladimir? (1).

Non ci sembra opportuno, tanto più che un'altra « Pietà » bizantineggiante come la nostra e, così simile, da sembrare l'una copia dell'altra, è non molto lungi di Puglia, a Rossano, nel Duomo, e dal recente restauro operativi è venuto fuori anche il nome dell'autore: « ... S. Paulus. Pinxit » (2). A parte chi sia questo S. Paolo, una cosa appare certa e, cioè, che egli, pur dipingendo alla maniera greca, non sente il bisogno di camuffarsi il nome e lo scrive, come ogni occidentale di qualche levatura, in latino. Tanta sincerità torna a suo merito, come non succede per l'autore della nostra tavoletta il quale, se ha preferito rimanere anonimo, non ha però trascurato di scrivere in lettere greche di un bel rosso cinabro il monogramma di di Cristo: « IC XC » nell'asse trasversale della croce.

Ma lo scritto non trae in inganno nessuno perchè, a parte ogni altra considerazione stilistica, è lo stesso soggetto rappresentato che non ha nulla a vedere con l'arte bizantina. Infatti sappiamo che la scena della « Pietà » con la Vergine che tiene sulle ginocchia il corpo di Gesù morto e lo contempla in silenzio, mentre dietro di lei si staglia nera nel tramonto la croce, ci viene non da schemi orientali, ma dalle sacre rappresentazioni, che avevano fissato in questa meravigliosa sagoma di linee

(1) Cfr. POKROVSKIJ, *Monumenti dell'iconografia e dell'arte ortodossa*, Pietroburgo, 1894; Id., *Pitture murali nelle antiche chiese greche e russe*, Mosca, 1890; MILIOUKOV, *Antichità cristiane della Macedonia occidentale*, in « Bollettino dell'Istituto Archeologico Russo a Costantinopoli », Sofia, 1899, t. IV; KONDAKOFF, *Macedonia*, Pietroburgo, 1909; Id., *Monumenti dell'arte cristiana all'Athos*, Pietroburgo, 1902; Id., *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891; MILLET, *Monuments byzantins à Mistra*, Paris, 1910; Id., *L'art byzantin*, in A. MICHEL, Op. cit., t. I e III, Paris, 1905-1908; STRZYGOWSKI, *Byzantinische Zeitschrift*; BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athos Klostern.*, ecc.

(2) E. GALLI, *Restauri a dipinti nel Bruzio e nella Lucania*, in « Bollettino d'Arte », 1930, p. 168-191.

e di sentimenti la suprema tragedia dell'umanità. Essa non ha riscontro nei mosaici di Palermo, di Monreale e di Venezia, nè è facile dire quando con precisione appare nelle arti figurative; certamente, non prima del sec. XIV; ma soltanto verso la fine di questo secolo la troviamo dipinta nel salterio conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. lat, 1403, f. 61) che sembra appartenuto ad Isabella di Baviera, come nei famosi libri d'ore del duca di Berry che, per il concorso di moltissimi ed eccellenti pittori, fra i quali anche degli italiani, e, per l'epoca in cui è stato miniato, può considerarsi la più completa enciclopedia giunta fino a noi della pittura occidentale.

A parte quale delle due miniature sia la più antica — il salterio fu miniato probabilmente nei primi anni del regno di Carlo VI, mentre le ore del duca di Berry rimontano al 1390 circa — una cosa occorre notare e, cioè, che la scena della « Pietà » appare nelle arti figurative precisamente quando si ha notizia delle sacre rappresentazioni (1); e non sarà azzardato dire col Venturi (2) che alla fine del sec. XIV ed agli inizi del successivo tale rappresentazione è comune dappertutto in Italia, ove una delle più antiche, se non la prima, è affrescata in Santo Spirito di Sulmona, chiesa della badia morronese, sul sarcofago dei Caldora, dallo stesso Venturi considerato come la maggiore opera pittorica abruzzese del principio del Quattrocento (3).

Il nostro pittore, che è almeno di un secolo e mezzo posteriore, ha avuto dunque tutto il modo di trovare modelli italiani per questa sua tavoletta, come del resto l'autore della pala di Rossano, col quale sono chiarissimi i rapporti, oltre che per l'atteggiamento della Vergine, per il nudo del Cristo del pari mummificato e cartonoso, in cui le braccia si attaccano stranamente ai muscoli del torace e le costole vi formano una specie di griglia. Un più attento esame ci permetterà di scorgervi ancora maggiori interferenze: la struttura massiccia del mento del Cristo, folto di barba e con accentuazione di biacca sul labbro superiore; la posizione delle mani allungate sulle

(1) In Francia, la sacra rappresentazione più antica, condotta sotto forma di dialogo, è del 1380: cfr. E. MALE, *L'art religieux a la fin du moyen âge en France*, Paris, p. 30-31.

(2) A. VENTURI, Op. cit., VII, parte I, p. 127 sgg.

(3) A. VENTURI, Ibid.; e v. G. PANSA, *Di un ignoto pittore tercamano*, in « Rivista Abruzzese », VIII (1893), fasc. IX-X.

cosce e poggiate, l'una sul perizoma, l'altra sul lembo del manto di Maria; la forma stessa del perizoma che segue il giro interno degli arti; il modo ginnastico come sono allineati e serrati gli stinchi; il vestito monacale della Vergine, col velo tirato sulla fronte ed il soggolo bianco che gira fino a l'orecchio; la maniera come è inserito il braccio sinistro sotto quelli del Figliuolo; lo sfaldamento della roccia sulla quale è seduta, ecc.

Mancano, è vero, i due angoli volanti nella parte superiore della tavola di Rossano, nonchè gli stemmi con i « caprioli », ma nella nostra v'è maggiore fedeltà alla prisca iconografia, in quanto è bene evidente, dietro il capo della Vergine, l'asse della croce che non è segnato nel dipinto di Rossano. Se poi si tien conto che i due angoli di questa pala sono evidentemente ricalcati sui tanti delle Crocefissioni bizantine, dei quali ancora serbano l'impeto del volo, e se si confronta il modo come è atteggiata la mano destra della Vergine, più adatta per una Odigitria che per reggere un peso tanto grave e inerte, si può anche concludere che il più bizantino di tutti e due i dipinti non è certo il nostro, tanto più che la totalità degli elementi bizantini riflettenti la resa della maschera faciale ha riscontro nel viso della Vergine calabrese, mentre che nella nostra tavoletta, malgrado le schematizzazioni e le lettere greche, ogni rilievo è permeato di una qualche reminiscenza italiana.

Accade anche qui quello che abbiamo notato per lo Scupola: una specie di rifrazione di forme già in auge altrove, il cui adattamento in schemi che vorrebbero essere bizantini avviene a traverso pesantezze di tratto e brutalismi che, pur spogliando di ogni leggiadria la forma ritratta, non riescono a toglierle la linea e la qualità prima dell'originale da cui derivano, che sopravvive, malgrado tutto, nel colore e nel segno.

I neobizantini della scuola di San Giorgio, i soli che più si avvicinano a quelli di Puglia, pur avendo subito tutte le influenze note ed ignote che sfociavano a Venezia, città emporio dell'Europa e dell'Asia, non risentono che di una sola e grande pittura, quella che impera sovrana, la veneta dalla possente tavolozza, nè sembra abbiano avuto occhio per altre scuole, anche importantissime, fioritele vicino; lo Zanfurnari e la più parte delle tavolette vaticane sono o greche, o slave, o di epoca posteriore (1); le altre, sparse un po' per tutti i Musei, hanno la stessa provenienza, se non sono anch'esse pugliesi; per cui

(1) A. MUÑOZ, Op. cit., passim.

l'eclettismo che non consente alcun carattere particolare, finisce per divenire la sola peculiarità di questa pittura, che è di ogni parte d'Italia, com'è bizantina, nè più nè meno come la regione, che, per la sua speciale posizione geografica, è il più naturale crogiolo dell'Occidente e l'Oriente.

Tra le scuole italiane vi prevale, e si spiega, la veneta, che ha largamente esportato in Puglia (1); ma accomunate ad essa è facile scorgere molte altre ricalcature e reminiscenze che ritornano qua e là, in tutte queste pitture dove la pesantezza del segno delimita idealizzazioni sublimi e la banalità del colore annulla melopee di trapassi tonali. Eccone anche in questa tavoletta: nel volto tozzo e barbuto del Cristo che ricorda, come a traverso le attenuazioni del Bissolo nel « Cristo morto » delle Gallerie di Venezia (2), le linee possenti del « S. Marco » di Gentile Bellini nell'anta d'organo della basilica omonima ivi (3); così come il viso invecchiato e dolorante di Maria sembra un contemporaneo tra la Vergine del « Cristo morto » di Bernardino Butinone nel Friedrich Museum di Berlino (4) e la « S. Chiara » di Bernardo da Parenzo nell'Accademia Vergiliana a Mantova (5), che ha un aspetto del pari raccolto, col velo tirato sulla fronte ed il soggolo a pieghe girato fino all'orecchio.

Ed ecco pure qualche derivazione che ha tutta un'altra origine: l'obliquazione dello sguardo della Vergine che non segue la quasi frontalità della testa, come, ad esempio, nella « Pietà » di Roberto d'Oderisio della collezione Winthrop a New York (6); e l'attaccamento tutto napoletano al particolare ed alla minuzia, che anche qui non trascura di appoggiare alla croce la lancia e l'asta con la spugna, come nella tavola citata dell'Oderisio; ovvero di porre in primo piano fiamminghi pianticelle, come nei due sportelli del trittico rappresentanti i « Re Magi », presunti ritratti di Roberto d'Angiò e di Carlo suo figlio, attribuiti ad un napoletano della fine del sec. XV, nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (7).

(1) M. SALMI, Op. cit.; e G. FRIZZONI, Op. cit., v. p. 173, n. 2.

(2) Riprod. in A. VENTURI, Op. cit., VII, parte IV, p. 584.

(3) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., p. 221.

(4) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., p. 867.

(5) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., parte III, p. 286.

(6) Riprod. in B. BERENSON, *A panel of R. Oderisi*, in *Art in America*, I, 1923, fasc. 1.

(7) Riprod. in W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, taf. 44.

A voler continuare non si finirebbe più coi raffronti e non è detto che non sarebbe possibile scoprire altre derivazioni; ma a noi pare che, fra tutte, due soltanto siano le fonti principali: la pittura napoletana del sec. XIV e quella veneta del secolo successivo; da esse la Puglia attinge costantemente e senza preferenze, per crogiolare il tutto in una sua propria maniera che ha molto dell'affresco e della ceramica e molto della miniatura. Qualche volta il pittore è duttile e riesce a vestire di colori leggiadri un santo barbato e rugoso come il S. Francesco del piccolo dittico già visto; qualche altra la pesantezza della mano lo accomuna ai vasai od ai « riggiolari », come in questa « Pietà » dal fondo d'oro e dai verdi schiacciati. Qui ritorna il formalismo dei napoletani che ripete senza penetrarne lo spirito Cavallini, Simone e Giotto; là ha intensi barbagli il riflesso di Alvise Vivarini e del Mantegna. Ma, pur in tanta contaminazione è ben difficile trovare elementi che si riconnettano in modo immediato alla grande tradizione bizantina tenuta ancora in auge dalla scuola dell'Athos, e se lo stile, e sarebbe meglio dire la grafia, è per necessità informato all'Oriente, non sarà facile, nè a Laura, nè a Mistra e Kalinitch trovare un qualsivoglia riscontro al nudo convenzionale della nostra « Pietà » o di quella tanto vicina della pala di Rossano.

Napoli, Marzo 1932

A. O. QUINTAVALLE