

MONUMENTI E OPERE D'ARTE NELL' ISOLA DI S. NICOLA DELLE TREMITI

Una mia recente ricognizione, cui è seguita una campagna fotografica disposta dalla R. Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, mi consente di dare particolareggiato conto delle opere d'arte che si conservano ancora nell'isola di S. Nicola delle Tremiti. Sono i segni superstiti di una ricchezza — è lecito immaginare — originariamente assai considerevole, se pur attraverso le ultime non fortunate vicende del luogo, ne sono sopravvanzate testimonianze così interessanti, come si vedrà.

L'isola di S. Nicola (la sola del gruppo delle Tremiti che sia stata, fin da tempi molto antichi, stabilmente abitata) può vantare non breve storia, alternante a fosche ombre di decadimento fasti luminosi di alacre pietà religiosa e di pugnaci baldanze guerresche: inutile rievocarli qui senza poter fare utili aggiunte o precisazioni alle notizie, difficilmente controllabili, già da altri riferite (1); ma giova tenerne conto per inquadrare l'origine di un tanto vario e continuo apporto artistico qual'è quello che ci viene documentato dalle attuali reliquie. Purtroppo il depauperamento progressivo a cui gli antichi manufatti vennero sottoposti nel corso degli ultimi due secoli, le larghe e continue e pur recenti trasformazioni, i riattamenti, le distruzioni attuate senza altro rispetto che quello delle necessità contingenti, e il più delle volte dettate da ragioni di umilissima e umiliante natura pratica, han fatto tal danno a riparare il quale occorrerebbe oggi assai grave impresa; sugge-

(1) Cfr. MICHELANGELO DE GRAZIA, *Appunti storici sul Gargano*, Napoli 1913, pp. 39-47.

stiva, tuttavia, e auspicabile come un atto di redenzione, specialmente per il giorno in cui dalle tristi e malsane casupole del Castello gli abitanti del nuovo comune potranno tutti trasferirsi nella vicina isola di S. Domino, verdeggiante di pinete e fertile di vegetazione, laddove le provvidenze del Regime hanno già progettato il sorgere di un nuovo centro urbano.

Allora soltanto, l'antico nucleo di costruzioni del Castello e dell'Abbazia, così affacciato a strapiombo su lo scoglio arido e fratto, potrà riacquistare, nel pittoresco aspetto, quella suggestione che anche i ruderi — testimoni di antichi tempi e di passate grandezze — emanano, quando non siano ricettacolo di umane miserie.

Il Castello

Nucleo dell'antico sistema fortificatorio dell'isola di S. Nicola è il Castello che sorge sulla parte più alta di essa (fig. 1) e si collega alla zona di approdo mediante una maglia di mura e torrioni, divallante per lo scosceso pendio, tra prominente di rocce cui si saldano le strutture murarie. Dal lato opposto, concluso e guardato da un massiccio torrione (*Cavalier di San Nicola*), una « tagliata » divide la zona fortificata dalla restante parte dell'isola, dove qualche sparsa traccia di tombe scavate nel vivo della roccia e qualche residuo di rozzi manufatti (notevole un tratto di muratura ad opera incerta delimitante un vano rettangolare, che può far pensare a una cisterna d'epoca romana) è tutto quanto rimane della più antica vita dell'isola (1).

Inglobate e assorbite le preesistenti strutture nelle più vaste costruzioni dei sec. XV e XVI — e queste stesse, come si è accennato, più o meno vastamente alterate e trasformate per adattamenti utilitari, dopo che nel sec. XVIII l'isola passò ai Borboni e fu destinata a residenza di coatti —, è oggi assai difficile distinguere cronologicamente le varie fasi costruttive del Castello e individuarne le parti. Del recinto più esterno soltanto un torrione cilindrico, munito di merlatura ghibellina, può ritenersi opera tre-

(1) Cfr. S. SQUINABOL, *Ritrovamenti preistorici alle Isole Tremiti*, in « *Bullettino di Paleontologia Italiana* », XXXIII, 1907, pp. 1-6. Di altre testimonianze archeologiche si ha notizia anche nella tradizione locale, come riferisce C. CALZECCHI ONESTI, *Da Manfredonia alle Isole Tremiti*, in « *Le vie d'Italia* », XXXIV, 1928, p. 941.

centesca; della stessa epoca v'è anche una porta che immette nel mastio e sopra la quale pur nei successivi riattamenti murari fu rispettato un grazioso tabernacolo in pietra, di impronta gotica grossamente interpretata, e, dentro, una statua della Madonna col Bambino; purtroppo erosa a tal punto da non consentire più alcun riconoscimento d'indole stilistica, se non un generico orien-

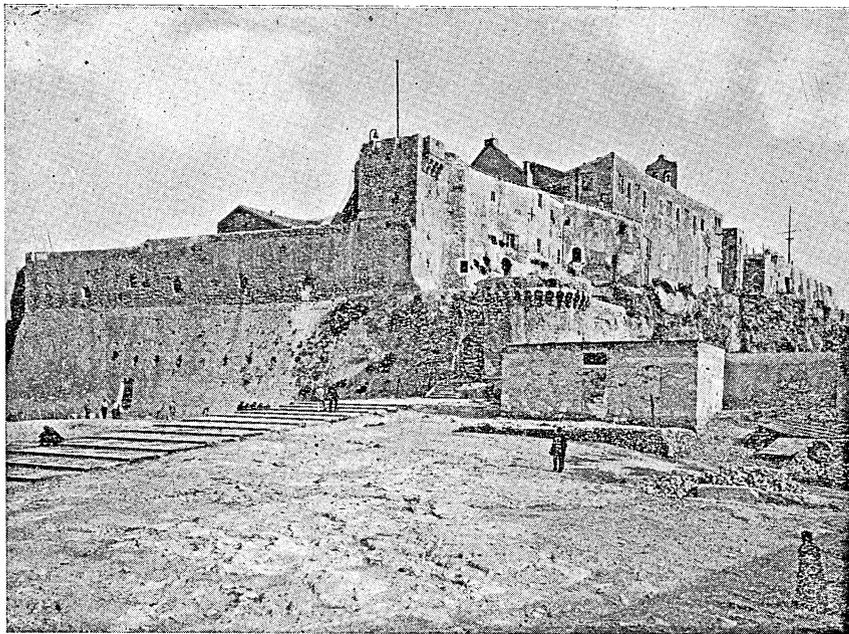


Fig. 1. — *Veduta del Castello.*

tamento cronologico verso il secolo XIV, fondato sull'accentuato goticismo dell'impostazione figurativa.

Il Castello, nel suo complesso, ha più notevoli elementi quattrocenteschi: nelle torri d'angolo, nei bastioni, negli sporti su beccatelli per il cammino di ronda e i passaggi pensili, di cui rimangono qua e là varie tracce; e soprattutto in finestre e portali con sagome lavorate e intagliate.

Le notizie storiche ci aiutano a capire questo così profondo rinnovamento che doveva lasciare, anche in prosieguo di tempo, tracce assai vaste nelle fabbriche dell'isola. Sappiamo infatti che nel 1412, essendo l'abbazia di Tremiti passata in commenda a Gian Domenico Cardinale di S. Sisto, questi otteneva dal Papa Gregorio XII di mandarvi i canonici regolari lateranensi di S. Fre-

diano di Lucca. Essi giunsero nell'isola in quell'anno stesso, guidati dal loro rettore e riformatore Leone da Carrara, e riscattarono gli antichi privilegi e possedimenti, iniziando fervidamente un nuovo periodo di vita che doveva culminare, un secolo e mezzo più tardi (1567), nella gagliarda resistenza opposta all'assedio dell'armata turca di Solimano II.

Ma è evidente (anche se la storia non ricorda che questa impresa) che i canonici lateranensi dovettero, fin dalla loro prima sistemazione nell'isola, premunirsi contro le facili avventure predonesche che fino allora l'avevano tante volte e gravemente funestata; e dobbiamo supporre che prima ancora di provvedere alla ricostruzione dell'antica chiesetta e del monastero, essi si affrettassero a rinsaldare la difesa del loro romitaggio, che fin dal tempo di Carlo II d'Angiò era stato munito di mura e di bastioni...

Gran parte della attuale fabbrica del Castello risale appunto alla metà del Quattrocento; e ne sono chiari i segni, anche tra i successivi rimaneggiamenti. Subito dopo si mise mano alla chiesa; e soltanto tra la fine del secolo e il principio del successivo si diè compimento alla fabbrica del monastero vastissimo, incorporato nella parte più alta al Castello e divenuto nucleo di esso.

Il Monastero

Una antica stampa che ritrae la veduta panoramica delle isole, mostra l'ampio rettangolo formato dal porticato (1); del quale, demoliti in prosieguo di tempo tre lati, rimane in piedi attualmente uno dei bracci maggiori, ad attestare la grandiosità e la dignità architettonica della costruzione (fig. 2). Sono più di trenta arcate su colonne di pietra con capitelli scolpiti (in uno di questi — il quinto da sinistra — vedesi inserita una targhetta con la data MDXIII che può presumersi riferibile a tutta la costruzione) e con tondi, intagliati con motti ed emblemi, nell'incontro degli archi, secondo i modi del Rinascimento; e non manca nemmeno, a ricordare più illustri prototipi, una lunga iscrizione, in bei caratteri romani, la quale, ormai non senza ironia, esalta « domus haec aeterna » e proclama « hic secura quies »! Quest'unico braccio

(1) D. B. COCARELLA, *Cronaca istoriale delle Tremiti*, Venezia 1906. Riproduz. in CALZECCHI, *art. cit.*, p. 936.

dell'antico porticato, murati gli archi, è oggi utilizzato per uffici, abitazioni e dormitori di caserma!

Trovare qui un'eco così viva, se pure un po' tarda, del Rinascimento toscano non apparirà cosa strana se si pone mente alla provenienza dei canonici da Lucca e da altri centri di viva attività artistica e alla possibilità che essi ebbero di mantenere relazioni con le loro città e di importarne nella lontana isola l'immediato ricordo e la pratica costruttiva delle nuove architetture.

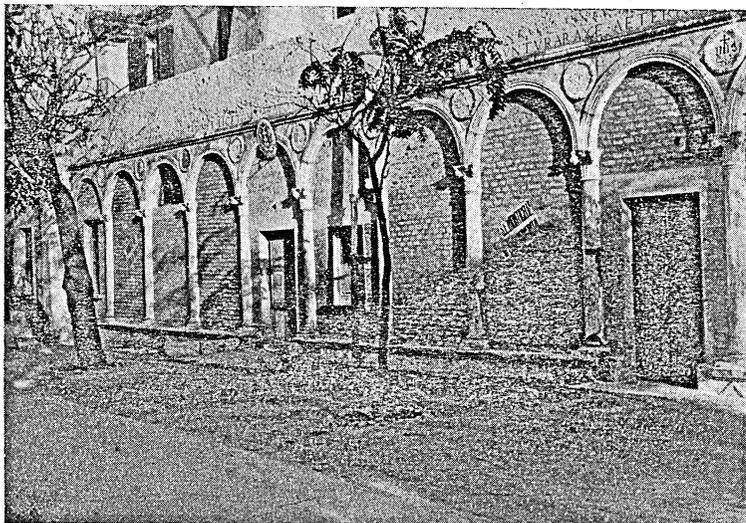


Fig. 2. — *Il porticato del Monastero.*

Prova analoga di siffatti rapporti l'abbiamo nella chiesa di S. Maria, contigua al fabbricato del convento.

La Chiesa Abbaziale di S. Maria: il mosaico

Nello stato attuale la chiesa offre notevoli elementi che permettono di stabilire varie fasi della sua storia costruttiva.

Il più antico e raro è il grande mosaico pavimentale che si distende nella zona centrale della chiesa e, frammentariamente, nel presbiterio. Esso era noto finora soltanto per lo schema grafico ricostruttivo che ne pubblicò il Bertaux (1) e per il breve cenno

(1) E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Parigi 1904, p. 487 e seg.

che egli ne diede e sulla base del quale altri poi fuggevolmente lo hanno ricordato (1). Ho la fiducia che i particolari fotografici, qui per la prima volta divulgati (figg. 3-6), varranno a far considerare con nuovo interesse un'opera a torto negletta e finora malnota. Essa appare infatti una delle più pregevoli tra le non molte testimonianze rimasteci della decorazione pavimentale romano-bizantina.

Nella varietà del repertorio ornamentale, nella regolarità del disegno, nella gustosa distribuzione del colore, il mosaico tremitelese supera certamente al confronto tutti gli altri che per nesso di tempo e di derivazioni stilistiche possono essergli ricordati accanto (S. Maria del Patirion presso Rossano, S. Benedetto di Polirone, Badia di Pomposa, ecc.). I motivi di «rotae» con figure di animali e di «monstra» ispirati evidentemente ai modelli delle stoffe orientali, sono qui resi con tanta nettezza ed efficacia di stile da mostrar come attraverso la pratica artigiana non si fosse disperso nè affievolito l'impeto di più antiche e pure interpretazioni decorative; da far pensare, anzi, come la più probabile tra le ipotesi, che qui sia intervenuta l'opera di maestranze provenienti da qualche più evoluto centro orientale.

Nel grande quadrato centrale, una fascia tricroma iscrive un cerchio, anellato agli angoli (in schema analogo a quello che vedesi nella Badia di Pomposa) (1) e racchiudente una quadruplici serie concentrica di fasce a zig-zag, alternate, bianche, nere e rosse; nel disco centrale, su fondo rubeo, campeggia la figura di un grifo (fig. 3), vivamente delineata in contorno di tessere nere; il corpo è colorito in toni verdi, il collo in varietà di rossi, le ali in giallo d'ocra con lueggiate bianche. Entro i quattro anelli inseriti agli angoli del grande quadrato sono raffigurati uccelli che si vogliono riconoscere come quelli sacri a Diomede, secondo la nota tradizione tuttora viva nell'isola; nei triangoli curvi risultanti ai lati di ciascun anello sono invece figure di pesci.

Questa zona centrale è inquadrata in un largo motivo a fogliami intrecciati simmetricamente, anche qui con richiamo a ornati di stoffe, con varietà di toni rossi, marrone, gialli, ocracei scuri, con contorni neri su fondo bianco (fig. 4); altre zone intorno,

(1) Cfr. P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, I, Torino 1927, p. 1083; riproduz. in « Enciclopedia Italiana », XXVI, Roma 1935, tav. CXXXVI.

(2) Cfr. G. GALASSI, *Roma o Bisanzio*, Roma 1930, p. 261.

a mo' di tappeti, recano vari motivi decorativi: a semicerchi squamati, a quadrelli in scacchiera, in giallo, bianco e nero.

Vicino alla porta d'ingresso, una frammentaria « rota » circondata da una fascia in cui corre un largo motivo di foglie, racchiude

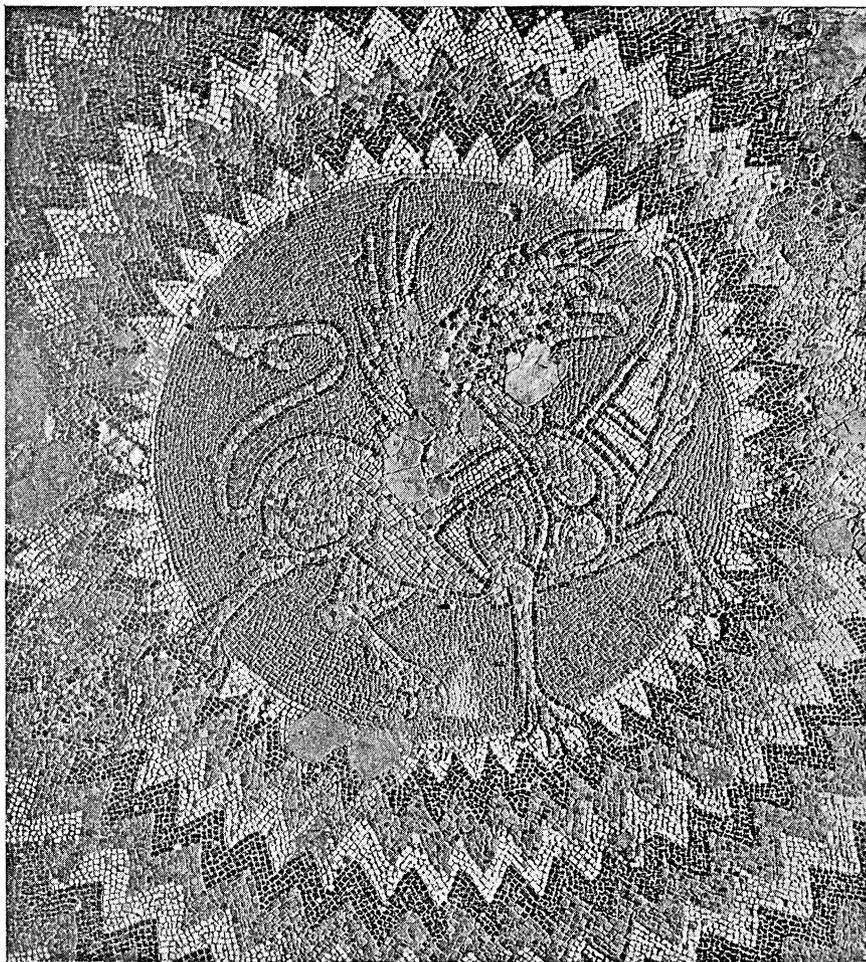


Fig. 3. — *Mosaico pavimentale nella Chiesa di S. Maria (particolare).*

una grande aquila raffigurata di fronte, su fondo bianco, con bella varietà pittorica di toni rossi, gialli, ocra, e grigi nelle penne, contornate di nero e lumeggiate in bianco, e disegnate con tanta impronta di stile da far rievocare i noti modelli dell'arte sassanide (fig. 5).

In altri sparsi frammenti, sia nelle navatelle della chiesa come nel presbitero, si hanno altre variazioni decorative, alternanti mo-



Fig. 4. — *Mosaico pavimentale nella Chiesa di S. Maria (particolare).*

tivi ornamentali e bestiari; tra quest'ultimi sono assai caratteristiche le figure di un elefante (fig. 6) e di un cervo.

In complesso, dunque, un'opera vasta, condotta con scioltezza di fantasia e unità di stile, dove a me par che risalti in particolar modo il pregio di un raro rigore di forma e di disegno, e di una



Fig. 5. — *Musaico pavimentale nella Chiesa di S. Maria (particolare).*

ricchezza cromatica altrettanto rara; il che distanzia quest'opera dal genere di fattura, quasi sempre grossolana e stentata, e ridotta

alle sole risorse del bianco e nero, qual'è propria di altri litostrati romanici a noi pervenuti. Codesti caratteri, se aumentano notevolmente la difficoltà di proporre accostamenti non meramente generici con altri manufatti italiani, sembrano convalidare l'ipotesi, più sopra espressa, di una meno mediata origine bizantina dei musaicisti chiamati a lavorare nell'abbazia tremitese, e consigliano di proporre una classificazione cronologica alquanto elastica, in vista appunto della mancanza di precisi termini di raffronto, tra l'XI e

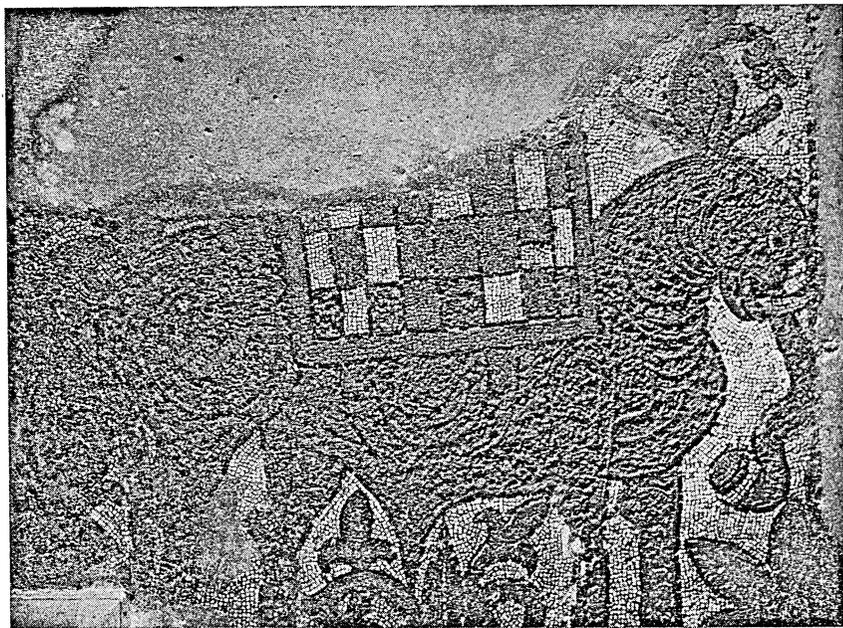


Fig. 6. — Mosaico pavimentale nella Chiesa di S. Maria (particolare).

il XII secolo, in coincidenza con la prima dimora dei benedettini nell'isola e con il probabile rinnovamento dell'edificio della preesistente chiesa.

Fasi costruttive dell'edificio

Di questa fase null'altro sopravanza nell'edificio; una ulteriore ricostruzione si ebbe verisimilmente tra la fine del XIII secolo e il principio del XIV ad opera dei Cistercensi, dei quali è nota l'azione svolta nel diffondere, ovunque giungessero, lo spirito e le forme dell'architettura gotica. Infatti il presbiterio rivela ancora

abbastanza integre, per quanto coperte da ripassature di calce e da tinteggiature, le forme della crociera gotica, con costoloni sagomati, poggianti su colonnine addossate a pilastri, i cui capitelli si unificano e collegano in un ricorso di cornice intagliata a fogliami. Allo stesso periodo appartiene anche il piccolo portale, attualmente di comunicazione tra la chiesa e la sagrestia, intagliato a fogliame di analogo carattere nelle ghiere e nei capitelli.

La rimanente parte della chiesa fu largamente trasformata nel 1755 (secondo la scritta che vedesi nella cornice sovrastante l'arco di comunicazione col presbiterio) allorchè si provvide alla barocca decorazione pittorica del soffitto ligneo (1).

Ma tra i due termini si ebbe una fase intermedia di rinnovamento, dovuta ai canonici lateranensi, come abbiamo più sopra accennato; di questa fase nell'interno della chiesa non v'è altra traccia all'infuori di due acquasantiere scolpite in pietra e ornate di intagli decorativi e di iscrizioni, stilisticamente databili alla fine del sec. XV. Ma tutta la fronte della chiesa, in pietra di taglio, ed il fastoso portale che l'adorna, sono della stessa epoca. Nel suo insieme la facciata, nonostante gli spartimenti orizzontali di cornici aggettanti, ha accentuato sviluppo verticale, forse imposto dalla preesistente struttura dell'edificio, e mostra un qualche segno di influenza veneta per taluni elementi quali ad es. i pinnacoli decorati di archetti ciechi, l'occhio aperto nella parte centrale, ecc.

Il portale

Il portale costituisce l'elemento architettonico dominante ed è opera assai interessante, ma purtroppo anche assai deperita nella parte scultorea che ne formava il maggiore ornamento (fig. 7). Nella zona centrale è una lunetta in bassorilievo, quasi totalmente consunta, che raffigurava S. Agostino in atto di consegnare la regola. Sopra, un altro bassorilievo meglio conservato rappresenta la Vergine assunta in cielo, entro una mandorla circondata di cherubini e fra due gruppi di apostoli uno dei quali si protende a ricevere la S. Cintola. Fiancheggiano queste rappresentazioni quattro nicchie delimitate da pilastri decorati, e accoglienti statue a tutto tondo; tra queste può riconoscersi la figura di S. Paolo, nella

(1) È una modesta pittura raffigurante al centro l'Assunzione della Vergine, e tutt'intorno archi cassettonati in finta prospettiva.

nicchia superiore destra; chè le altre sono ormai ridotte a tronconi infirmi. Il coronamento superiore è costituito da un candelabro centrale sorretto da due putti ignudi e alati, e dal sommo

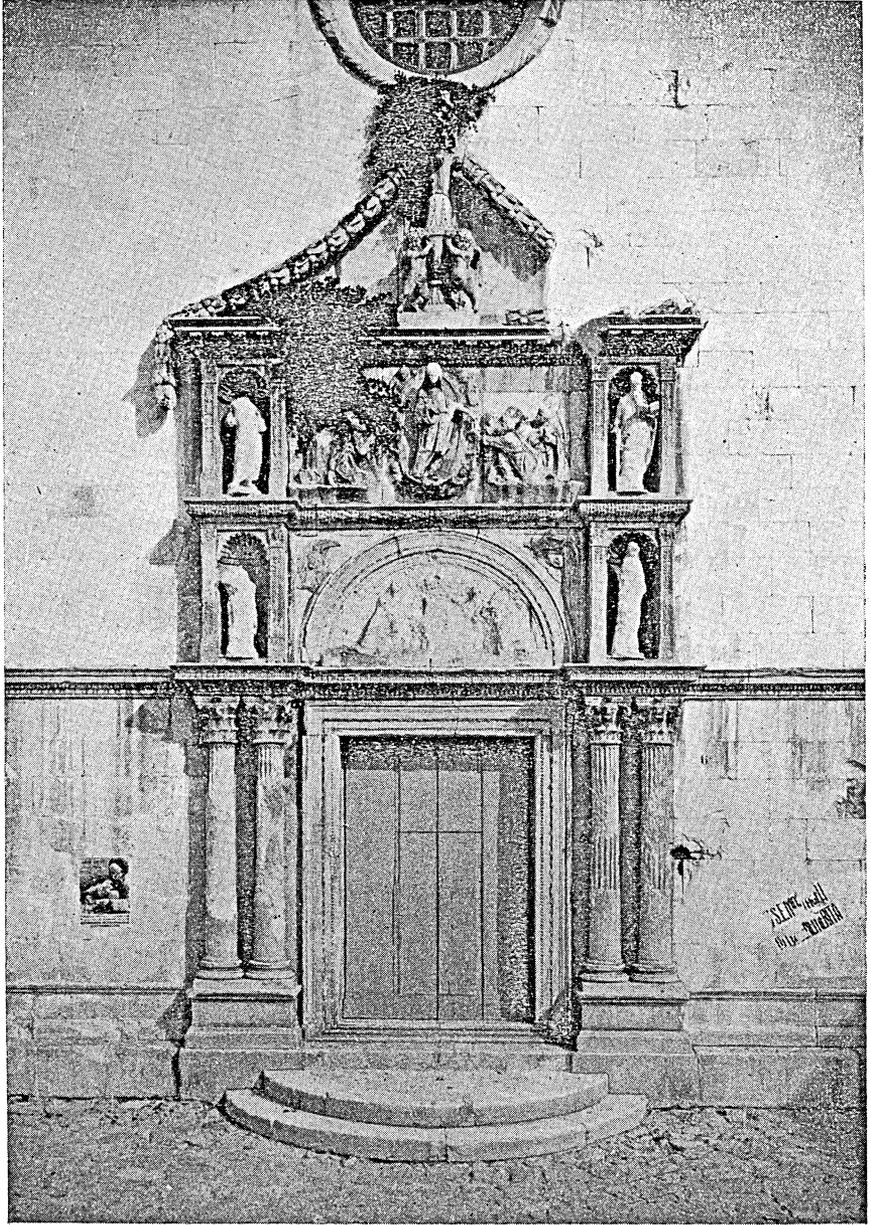


Fig. 7. — Chiesa di S. Maria: il portale.

del quale discende un festone ad adagiarsi sulla cornice ricadendo ai fianchi di essa.

Il Calzecchi ha indicato chiaramente le analogie che questo portale presenta con alcune opere di maestri toscani per vari particolari del repertorio decorativo quattrocentesco, e con la porta di S. Barbara in Castelnuovo di Napoli per l'inserimento della lunetta decorata sopra l'architrave (1). Ma anche qui ci sembra avvertibile un certo sapore veneto, o almeno genericamente settentrionale, nell'indirizzo della composizione, il quale meglio che nel repertorio toscano trova spiegazione in certa predilezione gotica e decorativa nordica: si veda a tal proposito il motivo delle colonne binate e quello del sovrapporsi delle nicchie contenenti statue, che ci portano verso schemi più largamente usati nel Veneto e in Lombardia; e anche, per quel poco che ne resta chiaramente decifrabile, il modo dell'intaglio e della composizione delle statue e dei bassorilievi, non del tutto immuni di un tardo compromesso tra l'indirizzo classico e il sedimento gotico. Nè d'altra parte apparirà inammissibile una confluenza di così disparati influssi in un'opera a cui evidentemente hanno collaborato varie persone, tra le quali era facile, dato il luogo, che si sia trovato qualche scarpellino di origine settentrionale. Nel gioco delle ipotesi può entrare facilmente anche questa, quando consideriamo che proprio in quel tempo furono abati nell'isola delle Tremiti un lombardo e un piemontese, Cipriano da Milano e Matteo Verçellese, i quali sono ricordati come assai attivi nel promuovere i lavori di ricostruzione.

D'altronde i rapporti artistici con Venezia — in quel tempo ognuno sa quanto diffusi per il litorale adriatico e specialmente in Puglia — lasciavano una documentazione assai più precisa e significativa in un'opera d'arte che orna tuttora l'altar maggiore della chiesa tremitese.

Il polittico veneto

È la più nota tra le altre opere che abbiamo fin qui ricordato; non ci indugiamo perciò in una minuta descrizione. Il Salmi ricordò questo polittico come « un simpatico documento della penetrazione artistica veneta »; e concordiamo con lui nel giudicarlo eseguito nella metà circa del '400, ritardatario nella parte architettonica,

(1) CALZECCHI, *art. cit.*, p. 943.

un po' secco e duro nel modellato, ma di grandi risorse decorative (1). Infatti dalla ricchezza dell'intaglio ornamentale e dalla profusione della doratura, oggi un poco smagrita e come affievolita dal tempo, il polittico trae il suo maggiore prestigio (fig. 8); ch  l'opera dell'intagliatore, quanto lascia i gotici trafori della incorniciatura elegante ed elaboratissima, per passare alla solidit  delle figure modellate a tutto tondo, mostra l'impaccio di una ricerca pi  faticosa e l'incertezza frequente del mezzo espressivo (fig. 9) che si direbbe talvolta adattarsi persino a tentare una traduzione plastica della tipologia pittorica vivarinesca.   certo persuasivo il ravvicinamento di questo polittico a quello ricchissimo del Duomo di Piacenza (1447) che presenta anch'esso figure a tutto tondo, e a quello di S. Zaccaria a Venezia, opera di Ludovico da Forl  (1444) che ha con questo varie analogie negli intagli; ma soprattutto notevoli sono le somiglianze di talune particolarit  architettoniche e decorative con la grande pala dei Vivarini (1450) che si conserva nella R. Pinacoteca di Bologna. Il che dimostra che quest'opera tremitese   uscita da una di quelle botteghe veneziane dove maestri di intaglio e di legname, per lo pi  rimasti anonimi (conosciamo i Maranzone, Jacopo da Pola e pochi altri) approntavano per i pittori della laguna le fastosissime cornici dei dipinti; e talvolta, come in questo caso, s'assumevano l'incarico di sostituire l'opera del pittore con pi  ardita prova delle proprie virt  di intagliatori (2).

La Croce dipinta

Abbiamo lasciato per ultimo l'esame di un oggetto artistico, il quale — potendo considerarsi tuttora inedito e sconosciuto (3) —

(1) M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in « L'Arte », XXII, 1919, p. 162. Cfr. anche CALZECCHI, *art. cit.*, p. 942; e per precedenti riproduzioni M. CORTESI in « Emporium », XXV, p. 150, 1907, p. 468, e M. VINCINO, *Nei paesi dell'Arcangelo*, Trani 1913, p. 37. Il polittico   ricordato gi  esistente nella chiesa di Tremiti nel sec. XVI dalla *Cronaca Istoriale*, cit., p. 49.

(2) Cfr. L. TESTI, *Storia della pittura Veneziana*, II, Bergamo 1915, *passim*.

(3) Per la verit , il CALZECCHI (*art. cit.*, p. 942), ha per primo ricordato quest'opera (sfuggita al Salmi per lo studio sopra citato), ma con assai brevi e generiche parole; e ne ha pubblicata una fotografia inutilizzabile ai fini della conoscenza del dipinto, essendo stata eseguita quando ancora lo deturpava la copertura di una custodia lignea barocca ad intagli dorati. Bene per  il Calzecchi intese il pregio della pittura e ottimamente provvide a che venisse liberata da ogni ciarpame e consolidata con opportuno restauro (1922).

costituisce un po' la rivelazione di questa indagine tremiteese. Trat-

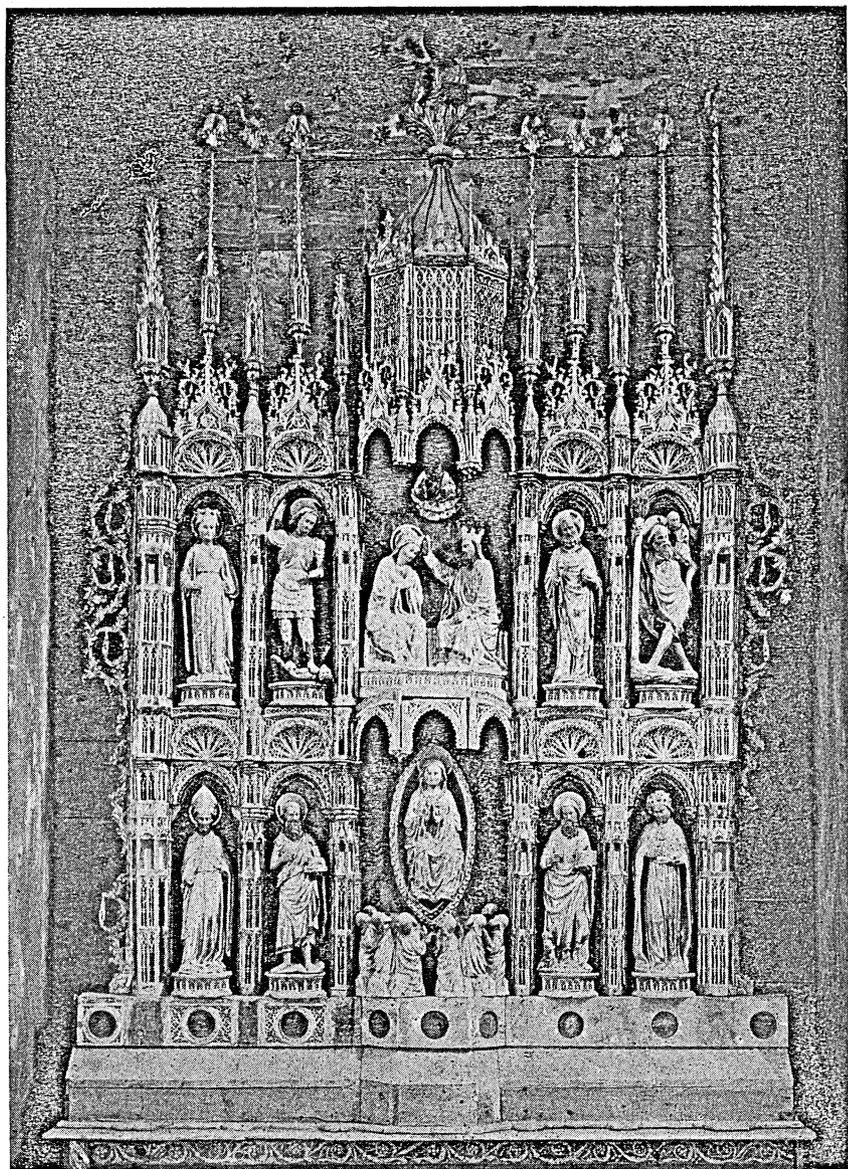


Fig. 8. — Chiesa di S. Maria: il polittico veneto.

tasi di una croce dipinta del tipo monumentale che troviamo diffuso in Italia nei secoli XII e XIII (fig. 10 e 11). Riteniamo che

questa dovrà essere ricordata, d'ora in avanti, tra gli esemplari più rari ed interessanti. Val quindi la pena di esaminarla un po' minutamente.



Fig. 9. — Chiesa di S. Maria: il polittico veneto (particolare).

La tavola (altezza m. 3,44; larghezza 2,58) è sagomata secondo il tipo più semplice tra quelli conosciuti: bracci rettangolari sottili

e allungati, cimasa rettangolare, allargamento della tavola centrale per contenere le figure della Vergine e di S. Giovanni Evangelista. La tabella della cimasa contiene il titolo a parole abbreviate e in

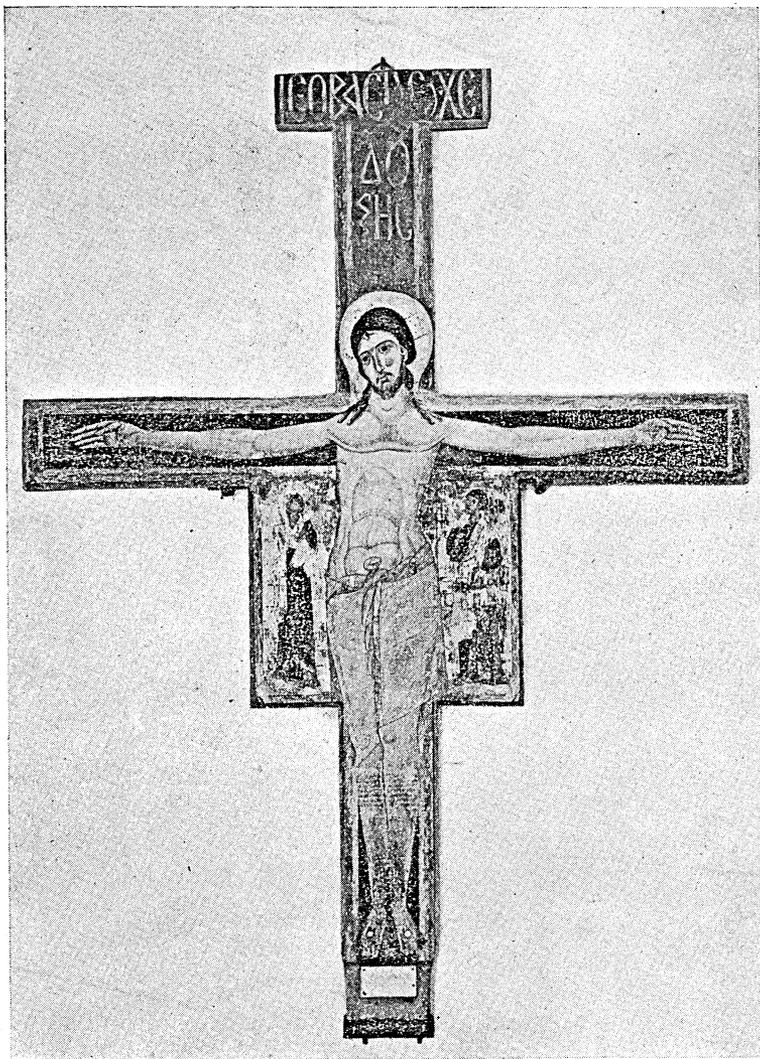


Fig. 10. — Chiesa di S. Maria: la Croce bizantina.

lettere greche maiuscole, che occupano anche parte del primo tratto del braccio verticale. La figura del Cristo crocifisso è del tipo vivente; la testa piccola, lievemente inclinata a destra, gli

occhi aperti e grandi; le braccia lunghe e magre, perfettamente distese sulla orizzontale della traversa; le mani aperte ma con il pollice ripiegato sopra la palma; il corpo ignudo, affilato e diritto

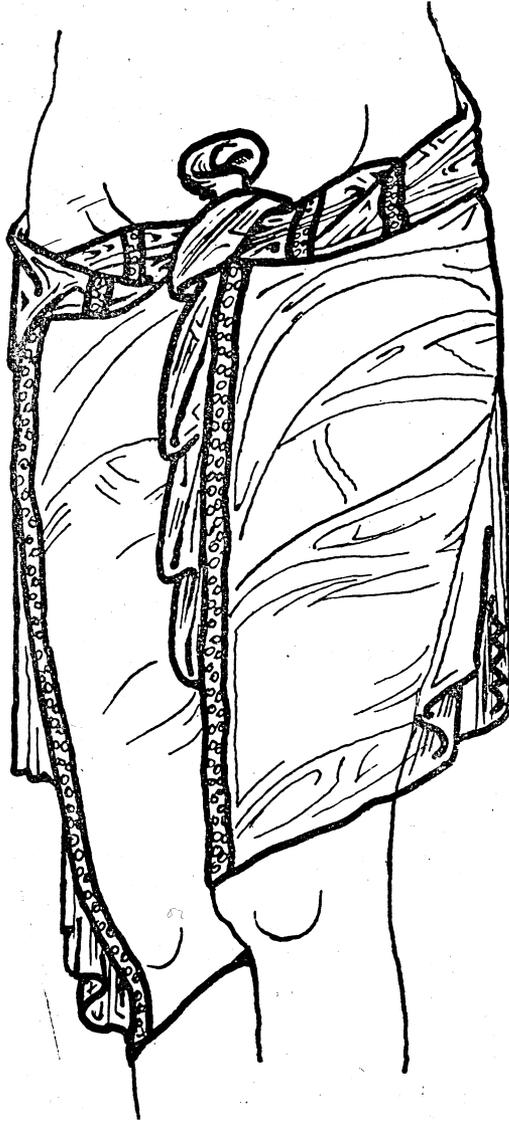


Fig. 11. — Chiesa di S. Maria: la Croce bizantina (particolare).

se pur con quasi impercettibile tendenza a torsione verso destra, è velato dai fianchi all'altezza dei ginocchi con un sottile perizoma; nel torace, a destra, è segnata la ferita della lancia, sottilmente,

come una breve frangia purpurea; le gambe disposte con lievissimo accenno di sovrapposizione della sinistra sulla destra; i piedi invece nettamente separati e inchiodati sul legno, frontalmente. Il nimbo crocifero è contenuto nella larghezza del braccio verticale, a differenza dei consueti esempi in cui trasborda; e la croce che vi è dipinta sopra a finte gemme segue prospetticamente l'inclinazione della testa. Nell'allargamento della tavola centrale, a sinistra è la Vergine con la mano sinistra avvicinata al mento e la destra sollevata nel gesto della invocazione; nello scomparto destro S. Giovanni Evangelista ha analogo atteggiamento, ma con la mano sinistra sostiene il libro dell'Evangelo.

Noi conosciamo in Italia circa quaranta croci dipinte in cui il Cristo è raffigurato vivente, secondo la più antica tradizione iconografica del « *Christus triumphans* », con il capo eretto, o — in un tipo di transizione — lievemente inclinato a destra, con gli occhi aperti; fra queste croci le più antiche e sicuramente databili sono quelle dipinte da Guglielmo (Sarzana, Duomo) e da Alberto Sotio (Spoleto, Duomo); tutte le altre si possono più o meno agevolmente raccogliere in vari gruppi di chiara diffusione locale (Pisa, Lucca, Spoleto, Siena, Arezzo, ecc.) e, salvo poche eccezioni di precocità e varie ripetizioni ritardatarie, trovano la loro datazione fra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo. Com'è noto, soltanto verso il terzo decennio del XIII secolo avvenne e poi largamente prevalse il mutamento iconografico per cui il Cristo fu raffigurato morto, e stilizzato nella tensione dolorosa del volto corrucciato e del corpo ricurvo; e si è d'accordo nel ritenere tal mutamento dovuto al rafforzarsi dell'azione dell'arte bizantina che ne avrebbe introdotto in Italia il tipo, già apparso in oriente fin dall'XI secolo (1).

Poichè il Crocifisso tremitese presenta il Cristo nel tipo vivente, ma già in una fase di transizione verso un maggiore intento patetico, abbiamo condotto un minuzioso confronto su tutti gli esemplari a noi noti, sia del primo come del secondo tipo: la conclusione è stata che con nessuno di essi la nostra opera d'arte mostra affinità, sia sotto il punto di vista stilistico come sotto quello iconografico. Caso per caso sono vari e sostanziali gli elementi di diversità. E se pur essi si attenuano di fronte a quei dipinti che più intensi e profondi rivelano gli assorbimenti del diffuso influsso

(1) E. SANDBERG VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana*, Verona 1929.

bizantino, la differenza è sempre molto considerevole; e consiste proprio, per la croce tremitese, in una maggiore, e si potrebbe dire assoluta, rispondenza al formulario stilistico dei più genuini canoni bizantini.

Basti osservare la coerenza dei convenzionalismi anatomici e il modulo delle proporzioni (diverso dal tipo romanico e più consueto all'arte bizantina, per la testa piccola rispetto al corpo magro e lungo, più stretto alle spalle che al bacino) le usuali caratteristiche formali e disegnative (gli occhi grandi; l'ombra triangolare all'incontro delle sopracciglia; il biforcuto ciuffetto di capelli in mezzo alla fronte; la manieristica modellatura del naso e della bocca; quel menisco roseo sulla guancia sinistra; le strie lievi e coordinate in ritmo calligrafico nel trasparente perizoma) (1), e anche la generale intonazione cromatica assai delicata, tendente a toni schiariti con ombre verdoline.

Confronti con taluni prodotti più diretti e genuini dell'arte bizantina — ad es., i mosaici del monastero di Dafni, del monastero di S. Luca in Focide, di Monreale e della Cappella Palatina di Palermo, gli affreschi di S. Angelo in Formis (2), ecc. — possono utilmente convincerci della più stretta aderenza dei caratteri stilistici della croce tremitese ai canoni bizantini.

Risultati non contrastanti si traggono da un'indagine portata sugli elementi iconografici quali la sagomatura della croce, la rappresentazione della Vergine e di S. Giovanni Evangelista, l'atteggiamento del Crocifisso, l'iscrizione in lingua greca nella tabella della cimasa. Ci sia perdonata la piccola pedanteria di intrattenerci sommariamente su qualcuno di essi. La sagomatura della croce è qui del tipo più semplice: una sola croce italiana (Spoleto, Alberto Sotio) presenta un taglio uguale a questo; poche altre (Arezzo, Pieve; Assisi, S. Francesco e S. Chiara; Villa Basilica, ecc.) hanno qualche generica analogia, ma sempre con accenni di quella tendenza ad accrescimenti di forma e di decorazione e al tipo « isto-

(1) Si ritiene utile riprodurre in forma schematicamente più leggibile (fig. 11) il tipo del perizoma, per agevolarne il confronto con i vari tipi riassunti in prospetto grafico nella citata opera della Sandberg Vavalà.

(2) Si indicano per confronto anche questi affreschi che, pur non essendo ritenuti opera di artisti bizantini, sono tuttavia tra quelli che nella fattura più fedelmente ne derivano (crf. TOESCA, *op. cit.*, p. 936); e si noti la concordanza di certi manierismi, come per es. il caratteristico pomello arrossato, inserito nella guancia come un disco, sfumato da un lato.

riato», che appare diffusamente nelle altre croci italiane dei vari gruppi e specialmente di quello toscano. Se anche la sagomatura delle croci toscane e umbre, caratterizzata dagli allargamenti rettangolari alle estremità dei bracci, oltre che nelle croci metalliche, ha i suoi antecedenti negli affreschi della Cappadocia del X e dell'XI secolo, i quali a loro volta riflettono una tradizione iconografica siriana del V e del VI secolo, tal che è possibile ammettere che il tipo italiano sia utilizzazione di prototipi occidentali-siriani (1), ciò non obbliga ad escludere il coesistere di un tipo più semplice, qual'è il nostro, tratto evidentemente dalla forma più consueta che troviamo in numerosi esempi di rappresentazioni della Crocifissione in pitture, avori e smalti bizantini. Quel che appare certo è che il tipo primitivo di croce dipinta nel quale si volle accompagnare alla figura del Crocifisso quelle della Madre e dell'Evangelista dovette essere quello rappresentato dal nostro cimelio, come logica derivazione dell'analogo motivo iconografico usato dalla pittura parietale e di cui l'origine bizantina è ammessa e documentata da varie opere; e invece l'«utilizzazione» degli ampliamenti terminali dei bracci per inserirvi le figure della Vergine e di S. Giovanni Evangelista, mentre non ha esempi nell'arte orientale, può presumersi escogitata tardivamente in Italia, quasi un ripiego che permetteva, senza sopprimere le due tradizionali figure, di adibire l'allargamento centrale dell'asse verticale alla rappresentazione delle scene della Passione (2).

Anche l'assenza completa di qualsiasi elemento decorativo e ornamentale che serva a contornare la croce o gli spazi occupati dalle figure, come vediamo invece generalmente nelle croci italiane, specialmente nel sec. XIII, può essere un segno di priorità e di diversa origine.

Quanto alla rappresentazione della Vergine e di S. Giovanni

(1) Tale derivazione è stata sostenuta recentemente dal dott. GEZA DE FRANCOVICH, *L'origine du Crocifix monumental sculpté et peint*, in « La Revue de l'Art », 39, 1935, p. 185 e segg.; per altra più diffusa opinione in proposito cfr. TOESCA, *op. cit.*, p. 934; SANDBERG VAVALÀ, in « Dedalo », IX, 1928-29, p. 73; ID., *op. cit.*, p. 59 e segg.

(2) Formerebbe eccezione l'esemplare carolingio di cui si ritiene copia il noto crocifisso del Museo di S. Pietro in Roma; cfr. G. DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 210. Quanto alla evoluzione in Italia della sagomatura delle croci dipinte, cfr. SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, p. 97, anche per un accenno, meno convincente, ad un processo evolutivo inverso, dal tipo più complesso a quello più semplice.

Evangelista, il modo usato nella croce tremite se si conforma pienamente alla iconografia bizantina che, com'è noto, presenta variamente le tre frasi diverse in cui si evolve la rappresentazione: dal tipo siriano in cui appare la Vergine in gesto di supplice e l'Evangelista come testimoniante, al tipo bizantino, in cui i personaggi sono espressi in gesti di dolore e di invocazione patetica, attraverso un tipo mediano (simmetrico) che partecipa del primo e del terzo e nel quale la Vergine — come appunto nel crocifisso tremite se — tiene una mano alzata sotto il mento e l'altra sollevata in atto supplice, e S. Giovanni Evangelista è atteggiato simmetricamente, tenendo però ancora nella sinistra il libro della testimonianza, che sarà eliminato più tardi (1).

Per quanto riguarda l'atteggiamento del Cristo, abbiamo già accennato più sopra ai tre gradi di sviluppo iconografico; c'è da aggiungere che in Oriente durante la seconda età aurea dell'arte bizantina (X-XIII secolo), la successione delle tre fasi — stando a quanto risulta dalle rappresentazioni della Crocifissione pervenute fino a noi — avvenne con notevole anticipazione rispetto all'analogo trapasso che si verifica in Italia; dove bisogna arrivare al terzo decennio del sec. XIII per trovare adottata la cosiddetta « curva bizantina » mentre essa appare notevolmente accennata già nel mosaico di Dafni (2^a metà del sec. XI) e più marcatamente a S. Luca in Focide (princ. sec. XI). Predominò inoltre, assai lungamente, in Oriente il 2° tipo (di transizione) nel quale il Cristo, tuttavia vivente, ha il capo lievemente inclinato e il corpo con accenno di curva, come vediamo adombrato nel nostro esemplare, così che è raro trovare in quest'epoca, nelle opere bizantine, il Cristo completamente eretto dell'arte primitiva, mentre in Italia esso perdura più insistentemente nell'antico atteggiamento a S. Urbano alla Caffarella, a S. Angelo in Formis, a Salerno, a Benevento, a S. Pietro in Camario, come negli Exultet dell'Italia meridionale, eccettuati quelli di Fondi e di Sorrento (princ. del sec. XII), dove appare la forma di transizione. Questa, in complesso, ebbe in Italia non molti esempi e assai breve periodo di applicazione, poichè appare abbastanza rapido il passaggio dal primo al terzo tipo (2).

(1) Cfr. SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, p. 97.

(2) Cfr. TOESCA, *op. cit.*, p. 934 e 1026 n. 13; SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, p. 34 e segg.; per le opere citate, BERTAUX, *op. cit.*, *passim*; SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, fig. 7 etc.; O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*,

Oltre a quelle che derivano dalle sopraccennate considerazioni d'ordine stilistico ed iconografico, non occorrerà, io credo, cercare altre conferme di carattere esteriore ed induttivo; al caso se ne avrebbero in abbondanza: per es., la facile presunzione che il Crocifisso si trovi ab antiquo nella chiesa delle Tremiti, e vi sia giunto più facilmente d'oltremare che non da un qualunque luogo della penisola, essendo allora l'abbazia molto celebre e l'isola facile punto di approdo — in quel tempo agevolato anche da un comodo porto — per chi veniva dall'Oriente, e sulla via di Venezia, emporio dell'arte bizantina; la vicinanza delle terre pugliesi, delle quali è quasi superfluo ricordare la saturazione di coltura greco-bizantina, dovuta precipuamente alla espansione dei monaci basiliani (si noti tuttavia che siffatto tipo di croci monumentali è del tutto ignorato in Puglia); l'essere, inoltre, l'abbazia di Tremiti retta in quel periodo dall'ordine benedettino (1) del quale è noto il fervore con cui furono promossi scambi artistici con i centri di attività anche più lontani, e l'esempio dato dall'abate Desiderio nel chiamare da Costantinopoli maestri di mosaico e pittori ad operare nei monasteri della sua giurisdizione; mettiamo infine, per quanto la si può riconoscere di valore tradizionale se non documentario (poichè trattasi di scrittura tardiva, forse trecentesca) una iscrizione latina sovrapposta alle gambe del Crocifisso, la quale ricorda ai fedeli il miracoloso viaggio del dipinto allorchè esso fu « portato dalla Grecia » (2).

Oxford, 1911, fig. 252; e più energicamente per lo sviluppo iconografico del crocifisso e della crocifissione, oltre le opere citate ora, e la bibliografia cit. dal TOESCA, gli scritti seguenti: J. STRZYGOWSKI, *Iconographie der Taufe Christi*, Monaco 1885; L. BRÉHIER, *Les origines du crocifix dans l'art religieux*, Parigi 1904; N. KONDAKOFF, *Iconografia di Gesù Cristo*, Pietroburgo, 1905; B. LAZAR, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellungen*, Strasburgo, 1912.

(1) I Benedettini erano nell'isola delle Tremiti già nel 1016 e vi rimasero fino al 1236. Cfr. DE GRAZIA, *op. cit.*, p. 42.

(2) HUC GRAECIS C... NI DEDUCTUS AB ORIS PER VADA SALSA RAVIS CRUX EGO DUCTOR ERĀ - CENTUM QUADRAGINTA NOVĒ MEDIŪQUE SALUTIS POST LUSTRA ET PISCIS SEPTIMA LAMPAS ERAT PONTIFICEM ZACCARIAM DUM INDICTIO PRIMA CURRERET ID DEMUM PERTETIGISSE SCIES.

Questa iscrizione si legge su lo specchio centrale del basamento della custodia settecentesca in cui era contenuta la croce (cfr. nota a p. 408); non è però da escludere che tale iscrizione, o almeno la sua sostanza, sia stata desunta dalla scritta più antica e purtroppo ormai indecifrabile, di cui si ve-

Ritengo dunque che sia possibile trovarsi d'accordo nel considerare questa croce tremiteese come un prodotto greco-bizantino direttamente importato nell'isola dell'Adriatico, e databile pertanto non oltre il XII secolo.

Ammettere ciò significa attribuire straordinario interesse a questo cimelio: infatti non conoscevamo finora alcun esemplare di croci dipinte monumentali che potesse essere riferito alla diretta tradizione orientale; tanto che si è perfino sospettato essere questo genere iconografico, nell'aspetto a noi noto, quasi una nostra forma artistica nazionale (1). Dell'uso di croci dipinte nel mondo orientale si avevano sinora soltanto rari ricordi scritti (2). La croce tremiteese sarebbe dunque il solo esemplare superstite, e starebbe a dimostrare ciò che finora si è ammesso soltanto dubitativamente in via ipotetica: cioè l'esistenza di una tradizione iconografica bizantina simile a quella che troviamo diffusa in Italia nei secoli XII e XIII.

Torino, Agosto 1935 - XIII.

BRUNO MOLAJOLI

dono tracce nel cartiglio dipinto sopra le gambe del Crocifisso. La data indicata (747 circa) si riferisce evidentemente soltanto al ricordo della visita del papa Zaccaria. Il DE GRAZIA, *op. cit.*, p. 41, cita una bolla dello stesso pontefice, relativa alla donazione di due chiese delle Tremiti.

(1) SANDBERG VAVALÀ, *op. cit.*, p. 50 e seg.

(2) Cfr. DE FRANCOVICH, *art. cit.*, p. 192 e segg.