

HORTUS ARTIUM MEDIÉVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Vol. 25/1, Zagreb-Motovun, 2019.



Gaetano CURZI, Maria Antonella MADONNA, Stefania PAONE e Maria Cristina ROSSI (a cura di) *Conversano nel medioevo. Storia, arte e cultura del territorio tra IX e XIV secolo*, Campisano Editore, Roma, 2018 (Collana: Saggi di Storia dell'Arte, 56), pp. 332, ill. in B/N e colore, ISBN 978-88-85795-12-9.

Il volume raccoglie gli atti del Convegno di Studi tenutosi a Conversano (BA) nel febbraio 2017, mantenendo lo stesso titolo. Si tratta di quindici contributi, in parte rivolti al patrimonio medievale della cittadina che ha ospitato l'evento e al suo contesto storico-geografico, in parte dedicati ad opere conservate ad una certa distanza, in varie località della Puglia e, in un paio di casi, sull'altra sponda dell'Adriatico, in costa dalmata. Discostandosi dalla sequenza scandita dall'indice, ove i contributi risultano presentati per lo più in ordine sparso, s'è scelto qui di raggrupparli sulla base di quattro ambiti di ricerca: territorio, architettura/scultura, decorazione/raffigurazione, contesti artistici e temi particolari.

Daniela Uva descrive, con molta cura, l'aspetto geomorfologico della regione di Conversano, costellata di doline carsiche, soffermandosi sul suo sfruttamento antropico, colturale (vigneti e in minor misura olivi e alberi da frutto) e insediativo. Dall'essere un casale rurale in età longobarda, l'insediamento diventa *civitas* fortificata in epoca bizantina, quindi, con l'avvento dei Normanni e la successiva dominazione angioina, sede di una fiorente contea. Donatella Nuzzo offre un ampio sguardo sull'evoluzione delle diocesi pugliesi nel corso dei secoli altomedievali. Se in età tardo-antica si assiste ad un loro progressivo moltiplicarsi, a partire dai secoli X e XI emerge, fra tutte, la sede vescovile di Bari, assunta alla funzione di metropoli per via dell'elezione della città a capitale del governatorato bizantino. Valentina Burgassi e Valeria Vanesio danno lettura del paesaggio pugliese alla luce delle fonti archivistiche dell'Ordine Ospedaliero dei Cavalieri di Malta, istituzione presente in modo capillare nel territorio, dal XII secolo e per tutta l'età moderna, mediante commende e baliaggi, comprensivi di ampi appezzamenti agricoli e boschivi, residenze, casali, chiese, ospedali, con rappresentanze e luoghi di culto anche all'interno dei centri urbani. Le studiose presentano un modello di studio innovativo, mirato alla valorizzazione del paesaggio, basato sull'incrocio dei dati d'archivio con l'analisi dell'assetto territoriale, supportata dall'uso di strumenti cartografici interattivi (sistema GIS).

Maria Teresa Gigliozzi traccia un quadro preciso della genesi costruttiva della cattedrale di Conversano, superando, almeno in parte, le difficoltà di lettura dovute al forte stato di alterazione dell'edificio. I punti di forza della sua analisi sono le testimonianze materiali, data la mancanza quasi totale di documenti d'archivio. La fondazione risale, verosimilmente, all'iniziativa di Goffredo d'Altavilla, primo personaggio a trovarsi al governo della neonata contea normanna (1072-1110). Al periodo a cavallo tra la fine del dominio svevo e l'arrivo degli angioini (anni '60 del XIII secolo), risalirebbe l'avvio dell'edificazione dell'impianto attuale, con una brusca interruzione a causa dal terremoto del 1267. L'innalzamento del transetto e l'elegante finestra absidale con motivo a «chevron» e rilievi «dal carnoso e vivace modellato» vengono assegnati, sulla base di una fonte e di due epigrafi, ad un intervento promosso dal conte Ugo di Brienne (1269-1290). Infine, il completamento della fabbrica, compresi gli elementi scultorei del portale centrale, con «ornati fastosi», il soprastante rosone, e i

capitelli fogliati del matroneo dallo «stile asciutto e spigoloso», vengono attribuiti alla committenza del conte Ludovico Enghien (1356-1381). Il contributo di Maria Antonella Madonna, prende in esame tredici capitelli a stampella del Monastero di San Benedetto (ricordato dalle fonti come *monstrum Apuliae per il suo potere e le sue ricchezze*), vale a dire quel che resta della decorazione del piccolo chiostro, cui si aggiunge un esemplare erratico conservato nel vicino Museo Archeologico proveniente dal medesimo contesto. I manufatti riproducono temi zoomorfi, felini, uccelli e animali fantastici (tra cui un *senmurv*, riconducibile ad antichi modelli iranico-sasanidi), motivi vegetali, simboli «iniziativi» (un labirinto unicursale) e soggetti antropomorfi: telamoni, angeli in preghiera e un monaco che ara il terreno. Quest'ultimo soggetto viene giustamente ricondotto alla regola monastica dell'*ora et labora* e al contempo interpretato – senza dati probanti – come indizio in favore dell'originaria esistenza del ciclo dei mesi. La studiosa assegna i manufatti alla metà del Duecento, ad eccezione di un unico esemplare, riconducibile alla fine dell'XI secolo e ricondotto, ipoteticamente, ad un altro chiostro, perduto, del monastero. Maria Cristina Rossi affronta l'analisi della scultura architettonica della cattedrale di Altamura, finendo per fornire una rilettura dell'intricata questione delle fasi costruttive dell'edificio, la cui comprensione, in mancanza di piante ed alzati, appare a tratti ardua. Saldi ancoraggi cronologici si ottengono, tuttavia, dalla datazione dell'ornamentazione dei due ingressi: il portale laterale, con motivo a fiori stilizzati e cornice a «chevron», si deve all'intervento di Roberto d'Angiò e risale al 1316; quello centrale presenta sul timpano due stemmi appaiati, l'uno appartenente alla casata angioina di Napoli, l'altro agli Angiò di Taranto, conti di Bisceglie (terzo quarto del XIV secolo). Assai convincentemente il portale maggiore viene accostato ad esempi coevi abruzzesi, attestanti anch'essi il perdurare di modelli romanici fino al pieno Trecento. Ivan Josipović esamina monumenti ubicati sull'altra sponda dell'Adriatico, le fabbriche romaniche della Cattedrale e di San Crisogono a Zara, compresi i resti del loro arredo altomedievale, che a dispetto della distanza geografica, mostrano stringenti somiglianze con esempi della penisola, tant'è che l'assetto architettonico dei due edifici viene accostato a modelli toscani, e i pezzi liturgici alla produzione longobarda (lastra di Sigualdo al Museo Diocesano di Cividale). Per quanto riguarda la cattedrale zaratina, di origini paleocristiane, lo studioso spiega come l'aspetto attuale sia il risultato di una ricostruzione duecentesca che ha comportato l'ampliamento di una precedente fabbrica romanica e il rimontaggio in facciata del suo portale. Della chiesa di San Crisogono, antica abbazia benedettina, ricostruita nel 1175, vengono per lo più analizzati gli elementi d'arredo (transenne, plutei, amboni), riferibili a quattro fasi distinte, succedutesi fra l'ultimo quarto del IX secolo e gli inizi del XII, riconducibili a maestranze locali. Antonino Tranchina dedica il suo contributo alla chiesa di Santa Caterina, poco al di fuori della cinta muraria di Conversano: un edificio quadriconco coperto da cupola, dotata di *oculus* zenitale e protetta da tamburo ottagonale con tetto troncopiramidale. A tutt'oggi nulla si sa circa l'epoca della sua fondazione, né tanto meno è nota la sua funzione originaria, a parte la notizia di una sua successiva adibizione come ossario. In passato il singolare assetto della struttura ha suggerito confronti con edifici bizantini, armeni e della Terra Santa,

e dato luogo a ipotesi di datazione oscillanti tra l'XI e il XV secolo. Un attento riesame della questione porta lo studioso ad avvicinare la tecnica costruttiva del monumento ai *donjons* polilobi dell'edilizia militare quattrocentesca, come il torrione dei Lussemburgo nella stessa Conversano, costruito poco dopo il 1456 per volere dei conti Acquaviva e del Balzo, i cui stemmi figurano entro una nicchia che si apre all'esterno della struttura difensiva, per altro molto simile ad un incavo quadrangolare visibile sul fronte ovest di Santa Caterina. Per quanto riguarda il sistema di copertura dell'edificio, simili soluzioni architettoniche vengono ravvisate in contesti locali quattrocenteschi (Santa Maria dell'Isola nella stessa Conversano, San Corrado di Molfetta, San Francesco a Trani, chiesa del Carmine ad Acquaviva delle Fonti), ma nessuno degli esempi in questione presenta un *oculus* sommitale, la cui autenticità a nostro avviso resta quindi dubbia, tanto più che l'unico termine di paragone proposto, il caso della quattrocentesca Fontana Grande di Dubrovnik, appare piuttosto remoto.

Margherita Tabanelli si è occupata dei resti di decorazione che sopravvivono sui muri esterni della chiesa monastica di San Benedetto a Conversano, riferibili alla fase di ricostruzione del complesso religioso promossa da Goffredo d'Altavilla. Si tratta di un genere artistico assai originale, circoscrivibile alla sola Terra di Bari: un assemblaggio di tessere di mosaico e piccole lastre sagomate, in «pietra grigio-blu», laterizio, calcare bianco, e ceramica invetriata verde-azzurra inserite in superfici in sottosquadro ricavate nello spessore del muro, riproducenti disegni geometrici (zig-zag, scacchiere, losanghe, bande intrecciate) e talvolta soggetti più complessi (motivi stellari e un grifone). All'analisi dei resti *in situ*, che convincentemente la studiosa accosta ad esempi locali di inizio XII secolo (cripta della basilica di San Nicola a Bari e chiesa del Monastero di Ognissanti di Cuti), si aggiunge un pregevole pezzo conservato nel vicino Museo Archeologico, verosimilmente proveniente sempre dal monastero conversanese, ma riferibile – secondo la studiosa – ai primi decenni del Duecento: una lastra in pietra grigia raffigurante, a rilievo, una coppia monocefala di leoni affrontati, su un fondo ad incrostazione policroma. Teodoro De Giorgio focalizza l'attenzione sull'architrave del portale meridionale di San Benedetto a Brindisi (XII secolo), ospitante tre scene venatorie lavorate a bassorilievo. Le laterali, più o meno speculari, raffigurano due individui variamente abbigliati e recanti un pileo sulla testa che, armati di lancia, assaltano un leone con ramificato virgulto uscente dalle fauci e lunga coda attorcigliata, morsa, in entrambi i casi, da piccoli animali. Il riquadro centrale rappresenta un individuo simile ai precedenti, ma privo di copricapo, che trafigge un drago. Convincente appare l'interpretazione di alcuni enigmatici dettagli: un oggetto rotondo sulla lingua dell'animale fantastico viene identificato con una moneta, allusione alla seduzione esercitata dall'essere demoniaco; un cerchio, suddiviso in dieci spicchi ad andamento spiraliforme, scolpito sulla coscia del leone di destra, è inteso come ruota solare, sulla scorta di un raffronto con un motivo del tutto simile ampiamente diffuso nella scultura medievale del Caucaso, ove il soggetto è noto come «ruota armena dell'eternità». Per quanto riguarda il messaggio di fondo emergente dal fregio, l'autore va oltre la comune lettura del tema della caccia come metafora della vittoria dell'uomo sulle forze del male, e sulla base di un passo di sant'Ippolito (ca 170-235), relativo all'ambiva-

lenza del leone, ivi considerato simbolo ad un tempo del Cristo e dell'Anticristo, propone – arrischiatamente – di interpretare la scena di sinistra come trionfo del monaco-soldato (imberbe) sul leone-anticristo e quella di destra come sopraffazione dell'anticristo-soldato (barbuto) sul leone-Cristo (contraddistinto dal simbolo solare). Valentino Pace rivolge lo sguardo all'ornamentazione del portale dell'ingresso principale della cattedrale di Bisceglie, opera composita riferibile al primo trentennio del XIII secolo (stipiti e triplice archivolt) e agli anni '60 del Duecento (protiro). Ciò che cattura la curiosità dello studioso è soprattutto il personaggio che figura nella zona inferiore dello stipite destro, unico soggetto antropomorfo a comparire nei due piedritti, percorsi da un motivo a intreccio vimineo a più capi e terminazione fogliata. L'individuo è raffigurato frontalmente, con indosso soltanto brache succinte, le gambe divaricate e avvinte nelle spire di due serpenti che gli mordono il ventre. Il volto dell'uomo risulta abraso, tuttavia si distinguono ancora due protuberanze sulla testa, nelle quali lo studioso riconosce un paio di corna, circostanza che lo spinge ad identificare il soggetto con l'immagine del «diavolo in mutande». Senonché le due escrescenze potrebbero essere intese, piuttosto, come gambi vegetali, alludenti agli steli dei due fiori raffigurati appena al di sopra dei due fasci viminei. Gli stessi serpenti, del resto, hanno origine dal nastro vegetale, secondo una soluzione formale che sembrerebbe riferirsi alle insidie di una natura malefica e polimorfa. Proprio il confronto, suggerito dall'autore, con la coeva immagine della lussuria sullo stipite del portale della chiesa di Ognissanti a Trani, ritratta come donna morsa ai seni da due serpenti e imprigionata da un motivo a intreccio a terminazioni fogliate, lascia pensare che l'omino di Bisceglie rappresenti la personificazione del peccato della gola o dell'ingordigia. Maurizio Ficari esamina elementi di arredo liturgico decorati a mastice appartenenti alla cattedrale di Santa Maria Assunta di Bitonto, conservati nell'annesso Lapidarium, riconducibili ad un artista degli anni '30 del Duecento che lascia menzione di sé in un'iscrizione, mutila, di una lastra ivi custodita, in cui si legge *POLLICE SCULPSIT*, ove «pollice» è da intendere nel senso di «abile mano» (come nel caso di un capitello di Porta Romana a Milano, firmato nel 1177 da «Girardus pollice docto»). La stessa lastra rappresenta la testimonianza più importante e significativa dell'anonimo artefice, che insieme ad altri lapicidi, nel giro di poco più di un decennio, collabora alla realizzazione dell'arredo liturgico del duomo bitontino, oggi frammentario e alterato da successive ricomposizioni. Il pezzo in questione, raffigurante un Albero della Vita affiancato da coppie di felini in posa speculare, interessa per i richiami a tessuti purpurei di fattura orientale, evidenti nella scelta dei temi figurativi, nel simmetrico disporsi dei soggetti e nel tono rosso scuro del fondo. Il raffinato effetto cromatico è dovuto alla tecnica dello *champlevé*, consistente nel riempire i campi in sottosquadro di mastice colorato.

Pierluigi Leone de Castris offre un'ampia panoramica sulla diffusione di Madonne e crocifissi lignei in Puglia fra XIII e XIV secolo, che registra una forte concentrazione in Capitanata. La scarsità delle testimonianze nei restanti territori della regione viene attribuita al loro tradizionale legame con la cultura religiosa bizantina, atavicamente avversa alle effigi sacre tridimensionali, assimilate agli idoli pagani. Fra le Madonne, l'autore segnala esempi noti – come quelle di Bovino, seconda metà del XIII secolo e di Lucera,

XIV secolo – e casi quasi sconosciuti – come l'esemplare di Volturnino, di datazione incerta per via delle ridipinture. Per quanto riguarda i crocifissi, lo studioso distingue i manufatti di importazione (il crocifisso «doloroso» di Lucera, assegnato ad un artista oltremontano attivo negli anni '30-'40 del Trecento; l'esemplare catalano di Nardò, della metà del Duecento, e quello della cattedrale di Brindisi, eseguito da uno scultore mosano nel 2° quarto del XIII secolo) dalle opere di produzione locale, che tuttavia attribuisce ad una «congiuntura franco-napoletana», e cioè a maestranze transalpine operanti alla corte angioina di Napoli (come i crocifissi delle cattedrali di Altamura, di Polignano e Monopoli, in Terra di Bari, tutti e tre riferibili alla fine del XIII secolo o agli inizi del successivo). Stefania Paone dedica il suo contributo ad uno dei numerosi casi – fra i più significativi – di pittura bizantina del Salento, quello della chiesa rupestre di San Biagio presso San Vito dei Normanni, che trova un aggancio cronologico nella menzione dell'anno 1196 riportata nell'iscrizione dedicatoria dipinta in corrispondenza dell'ingresso, data che però, per via del compromesso stato conservativo, viene considerata dubbia da taluni studiosi (autrice compresa, più orientata a collocare l'impresa pittorica nel pieno XIII secolo). La studiosa fornisce un'attenta lettura iconografica delle pitture superstiti, consistenti in un breve ciclo cristologico, santi in posa stante, alcune scene della vita di San Biagio e una *Majestas Domini*. Quest'ultimo soggetto è contraddistinto dalla presenza di un Cristo in sembianze senili, corrispondente alla versione del tema biblico dell'Antico dei Giorni (Da., 7, 9-11; 7, 22), cui è dedicata un'ampia riflessione critica, priva però di riferimenti ai richiami presenti nell'Apocalisse di Giovanni (Ap., I, 12-19), che gettano luce sul senso escatologico dell'immagine teofanica. Quanto alla cronologia della decorazione pittorica, al di là della veridicità della data della dedica, un'attribuzione dei dipinti entro il XII secolo sembrerebbe del tutto possibile, tanto sul piano iconografico che stilistico-formale. Lo suggerisce, fra l'altro, la scena della Natività, che nel suo articolato assetto compositivo mostra stringenti somiglianze con la versione della Cappella Palatina di Palermo. Gaetano Curzi, infine, prende in esame espressioni artistiche e culturali brindisine, connesse alla secolare presenza, entro le mura della città portuale, degli ordini gerosolimitani. Lo studioso passa in rassegna dati ed evidenze monumentali relative all'insediamento dei canonici regolari del Santo Sepolcro (*ante* 1128), della comunità femminile di San Giovanni d'Acri (1230), dell'ordine dei Teutonici (1191), dei Cavalieri di San Lazzaro (*ante* 1245) e dei due ordini maggiori, i Templari e i cavalieri dell'Ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme (*ante* 1260). Si sofferma, poi, su un'opera d'arte di emblematico valore: il reliquiario del Museum of Art di Cleveland, commissionato dai Templari in omaggio al culto nei confronti della Vera Croce (1214). Il manufatto, in argento traforato e niellato, è stato realizzato per custodire, al centro, una stauroteca di fattura gerosolimitana del XII secolo, contenente un frammento del *lignum crucis*, e tutt'intorno una grande quantità di altre reliquie. L'iscrizione della cornice allude al recupero in mare, da parte dei Templari, dei sacri resti della Vera Croce, a seguito di un furto commesso su una nave, e il loro trasporto nella città di Brindisi. Come persuasivamente spiegato dall'autore, la teca argentea è un prodotto dell'Italia meridionale, forse proprio brindisino. L'attribuzione della committenza ai Templari si evince, fra

l'altro, dalla forma delle croci patenti lavorate a giorno e probabilmente anche dalla scelta della foggia aniconica, che ben si concilia con la sensibilità religiosa dell'ordine, vicina a quello dei Cistercensi.

Simone PIAZZA

Università Ca' Foscari – Venezia

Xavier BARRAL i ALTET, Pál LÖVEI, Vinni LUCHERINI, Imre TAKÁCS, (eds.), *The Art of Medieval Hungary*, Roma, Viella 2018 (Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma, Studia, 7), pp. 554, 94 tavv. a colori, 250 ill. b/n (ISBN: 978-88-6728-661-4).

Il poderoso volume *The Art of Medieval Hungary* costituisce il risultato di un'impresa scientifica collettiva, patrocinata dall'Istituto Balassi – Accademia d'Ungheria a Roma e dall'Accademia delle Scienze di Budapest, e diretta da Xavier Barral i Altet con Pál Lővei, Vinni Lucherini e Imre Takács. Insieme a loro, un nutrito gruppo di storici e storici dell'arte afferenti a università, centri di ricerca, musei e collezioni ungheresi e non solo, contraddistinti da esperienze, percorsi di ricerca e approcci metodologici diversificati, ha lavorato a un progetto scientifico ed editoriale innovativo e originale, tanto negli intenti quanto nei risultati. Oggetto di questo lavoro sono l'arte e l'architettura che hanno visto la luce nel territorio dell'Europa centrale che fu riunito nel Regno d'Ungheria tra i secoli undicesimo e quindicesimo, un nucleo tra i più rilevanti nel panorama continentale eppure così sfortunato nella sua storia post-medievale. La frammentazione territoriale, culturale, quindi linguistica a cui è andata incontro quell'entità politica negli ultimi secoli (frammentazione intensificatasi nella storiografia prodotta nel secondo dopoguerra), e insieme a essa uno stato dell'arte caratterizzato dalla distruzione di gran parte del patrimonio monumentale medievale in seguito alla conquista ottomana del territorio ungherese nel sedicesimo secolo, costituiscono com'è evidente ostacoli che hanno reso fino ad oggi impossibile, di fatto, sia praticare uno studio sistematico che tracciare un panorama complessivo dell'arte dell'Ungheria medievale. Questo duplice obiettivo è pienamente assolto dal volume che qui si presenta, e il risultato viene offerto per la prima volta alla comunità scientifica internazionale grazie a un approccio d'equipe integrato ai materiali d'indagine e la scelta di pubblicare in lingua inglese.

L'introduzione di Xavier Barral i Altet, principale responsabile del progetto scientifico ed editoriale, dichiara fin dalle prime battute le ragioni dell'opera: presentare in modo complessivo l'arte dell'Ungheria medievale al di fuori dei confini linguistici e storiografici che ne hanno dominato la visione nell'ultimo secolo e mezzo, mettendo in circolo l'enorme mole di studi prodotti principalmente in lingua ungherese attraverso un riesame aggiornato dei materiali in chiave europea. Il risultato sembra andare ben al di là di una «sintesi tematica» corredata da bibliografia selezionata, offerta alla curiosità degli studiosi come punto di partenza per ulteriori ricerche (p. 13). Il volume raccoglie lo stato delle conoscenze, con significative novità e acquisizioni, su un