

La Cattolica di Stilo e i suoi affreschi*

Francesca Zago**

Università degli Studi di Udine

UDC 75.033.2.046.3(450.78 Стило)''09/10''

DOI 10.2298/ZOG0933043Z

Оригиналан научни рад

Questo saggio analizza un monumento fra i più emblematici della vicenda della pittura bizantina in Calabria, la Cattolica di Stilo, attualmente datata tra l'ultimo quarto del X e l'inizio dell'XI secolo. Dopo una prima breve analisi storiografica ed architettonica dell'edificio, lo studio affronta quelle che sono le problematiche cronologiche e stratigrafiche degli affreschi campiti all'interno della piccola chiesa, analizzando nello specifico le fasi pittoriche più fortemente bizantine che vanno dalla fine del X alla fine del XIII secolo. L'approfondita analisi degli affreschi della prima fase decorativa di fine X inizio XI secolo ha restituito preziosi risultati che potrebbero innestare nuovi possibili contatti e trasmissioni di modelli e, in un contesto più ampio, fornire al bagaglio artistico e culturale del nostro Mezzogiorno ulteriori confronti con la realtà artistica bizantina.

Parole chiave: Stilo, Italia meridionale, pittura bizantina, affreschi, Crocifissione, liturgia

Cattolica in Stilo and its frescoes

This paper analyses one of the most representative monuments of Byzantine painting in Calabria. It is the church in the town of Stilo, known as Cattolica. It is believed to date from the last quarter of the tenth or the beginning of the eleventh century. After a brief historiographical and architectural analysis of the building, the author considers the chronological and stratigraphical problems of the frescoes preserved inside the church. In this process, he pays particular attention to the Byzantine layers of fresco painting that were done from the end of the tenth to the end of the thirteenth century. An in-depth analysis of the frescoes from the first phase of decoration from the end of the tenth or the beginning of the eleventh century has produced valuable results that could lead to collecting fresh data about possible artistic contacts and the routes along which the models travelled between southern Italy and the countries of the Byzantine cultural circle.

Keywords: Stilo, South Italy, Byzantine painting, fresco painting, Crucifixion, liturgy

Vicenda storiografica

Situata sul versante nord-orientale della provincia di Reggio Calabria, ai piedi del Monte Consolino, la *Illustrissima Civitas Styli* appartiene a quel tratto di Calabria meridionale che fin dal tempo della *regio Lucania et Bruttium* della Prefettura d'Italia, rimane ininterrottamente dominio bizantino per oltre cinque secoli, sino alla conquista normanna del 1071.¹

La storia della Cattolica è avvolta da un silenzio assoluto sino al XVI secolo, quando ne appare la prima

citazione nella *Memoria storico-geografica* del canonico Michelangelo Macrì di Siderno, attestando così la continuità d'uso della chiesa a quel tempo.² Illustrata per la prima volta da Heinrich Wilhelm Schulz nel 1840 nel corso dei suoi viaggi in terra calabra,³ la Cattolica diviene la principale meta di tutti gli studiosi che si dedicarono, in anni successivi, all'indagine dei monumenti medievali dell'Italia meridionale. E' in quest'ottica che vanno considerati i cenni, più o meno estesi, presenti nei saggi di Giuseppe Abatino (1903)⁴ ed Émile Bertaux (1903),⁵ mentre un esame più dettagliato si deve, invece, all'archeologo Paolo Orsi, curatore dei primi restauri (1914–1927) ed autore di uno dei testi fondamentali per la conoscenza dell'architettura bizantina della regione, “Le chiese basiliane della Calabria” (1927).⁶ L'attività di

* Questo articolo è tratto dalla mia tesi di laurea intitolata “*La Cattolica di Stilo e i suoi affreschi*”, discussa presso l'Università degli Studi di Udine (anno accademico 2004/2005); relatore prof. Valentino Pace.

** Francesca Zago (Via Castellana 23/1, 33100 Udine, Italia); kuntzica@libero.it

¹ La *regio Lucania et Bruttium* comprendeva l'odierna Calabria con la Basilicata ed il Vallo di Diano, nonché porzioni di territorio campano a Sud del Sele. Cf. F. Burgarella, *Le terre bizantine*, in: *Storia del Mezzogiorno*, II/2, Napoli 1989, 423. Per un quadro generale concernente la storia dell'Esarcato d'Italia v. P. Delogu, *Il regno longobardo*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, 1), 1–216; A. Guillou, *L'Italia bizantina dall'invasione longobarda alla caduta di Ravenna*, in: *Longobardi e Bizantini*, 217–338; E. Zanini, *Le Italie Bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI–VIII secolo)*, Bari 1998, 33–104. Per una panoramica, invece, sulla dominazione bizantina in Italia meridionale, e nello specifico a seguito dell'intervento di Basilio I, cf. J. Gay, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile I jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867–1071)*, Paris 1904; V. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978. Per quanto riguarda l'arrivo dei Normanni in Italia cf. S. Tramontana, *La monarchia normanna e sveva*, Torino 1986, 461–480. Nello specifico, per un quadro storico di Stilo cf. L. Cunsolo, *Rapsodie. Stilo nella tradizione e nella storia. Con una lettera di Giosuè Carducci*, Monteleone 1922; P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, Catanzaro 1997², 9–13; C. Stillitano, *La Cattolica di Stilo*, Catanzaro Lido 1998.

² Cf. M. Macrì, *Memorie per servire all'istoria letteraria, civile ed ecclesiastica del Regno di Napoli*, Napoli 1808 (Memoria Storico-geografica inserita nel volume I); Stillitano, *op. cit.*, 21–22.

³ H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, ed. F. von Quast, Dresden 1860, 353–358. Allo studioso si devono, inoltre, “sommari disegni di rilievo, accettati fino a ieri per buoni in virtù della notevole qualità delle incisioni”.

⁴ G. Abatino, *L'architettura bizantina in Calabria: la Cattolica di Stilo*, Napoli Nobilissima XII (1903) 18–30.

⁵ É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris–Rome 1903.

⁶ Orsi, *op. cit.* Questa edizione ripropone senza alcuna variante e con tutte le illustrazioni originali quella apparsa presso l'editore Vallecchi nel 1929, nella “Collezione di studi meridionali” diretta da Umberto



Fig. 1. Stilo, Cattolica. Fronte principale della chiesa

Orsi in Calabria segna un drastico mutamento delle vecchie metodologie d'indagine: la vastità dei suoi interessi, la curiosità sempre viva, il continuo confronto con gli studi più avanzati, modificarono il diletterismo e l'erudizione degli studiosi locali. Una rigorosa ed approfondita analisi del monumento si ebbe tuttavia solo con il saggio di Horia Teodoru del 1930: correggendo alcuni errori di interpretazione presenti nei lavori precedenti, ha posto le basi dei successivi numerosi contributi sull'argomento.⁷ Charles Diehl che per primo riconosce l'importante contributo che Orsi rende "al suo paese e alla scienza", dà solo un accenno alla piccola chiesa, assegnandola al X – inizio XI secolo "quale elegante esempio della seconda età aurea dell'arte bizantina".⁸ Una nuova campagna di restauri fu condotta da Gisberto Martelli fra il 1947 ed il 1951. In quest'occasione viene restituita alla Cattolica sia la copertura di tegole sui tamburi delle cupole, che Orsi aveva rimosso "non tenendo conto dell'aspetto greco della fabbrica", sia la forma attuale dei timpani sulle facciate; copre, inoltre, con un doppio spiovente le volte a botte evidenziando maggiormente l'impianto cruciforme della chiesa.⁹ Successivamente Arthur H. S. Megaw riscontrando il rivestimento a reticolato dei tamburi già in alcuni piccoli edifici sacri del X ed XI secolo nella penisola del Magno, in Laconia ed in Arcadia,¹⁰ e le absidi semicircolari e le tegole di 10–11 cm per la copertura dei tamburi cilindrici nelle Chiese greche del X secolo, fa risalire proprio a questo periodo la Cattolica. A seguire, Richard Krautheimer nel suo "Early Christian and Byzantine Architecture" del 1965, definisce la Cattolica una sorta di "folk art".¹¹ Riscontra un'ampia diffusione della planimetria della chiesa sia nella Grecia continentale ed insulare, che nelle province orientali dell'Asia Minore, ipo-

tizzando che il tramite ideale possa essere stato il Peloponneso o l'Epiro; come già Megaw aveva osservato, anche la decorazione a losanghe dei tamburi si riscontra nelle chiese del Magno e di Arta.¹² Krautheimer, come Arnaldo

Zanotti-Bianco. Nell'edizione del 1997 è omessa solo l'"appendice storica" di Andrea Caffi "Santi e guerrieri di Bisanzio nell'Italia meridionale", che ripercorre le vicende della dominazione bizantina del Mezzogiorno ma con scarsi riferimenti alle indagini artistiche di Orsi. Sull'importanza del suo operato cf. C. Turano, *L'attività archeologica di Paolo Orsi in Calabria*, Rivista Storica Calabrese 6/1–4 (1985) 15–33; R. Spadea, *Archeologia e percezione dell'antico*, in: *La Calabria*, ed. P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino 1985, 653–691.

⁷ H. Teodoru, *Les églises à cinq coupoles en Calabrie: S. Marco de Rossano et la Catholique de Stilo*, Ephemeris Dacoromana IV (1930) 149–180.

⁸ C. Diehl, *Chiese bizantine e normanne in Calabria*, Archivio Storico per la Calabria e la Lucania I (1931) 143. L'autore si sofferma anche sugli affreschi portati alla luce nel 1927 da sotto l'intonaco che rivestiva le pareti della chiesa.

⁹ Cf. G. Martelli, *Delle chiese basiliane della Calabria e dei nuovi restauri per la Cattolica di Stilo*, Studi Bizantini e Neoellenici VIII/2 (1953) 187–192.

¹⁰ A. H. S. Megaw, *Byzantine Reticulate Revetments*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, III, Atene 1964, 17–19. L. Casanova Moroni, *Emergenze dell'architettura bizantina in Calabria*, in: *Calabria bizantina*, ed. V. Pace, Roma 2003, 87, allarga l'area di diffusione riscontrando simili fregi in edifici del territorio greco-balcanico, come ad esempio la Panaghia Kumbelidiki di Kastoria del IX–X secolo, e la chiesa della Croce di Lampobou presso Argirocastro (attuale territorio albanese), di inizio XI secolo. Per uno sguardo in particolare alle Chiese di Kastoria, v. A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, The Art Bulletin LXII (1980) 190–207.

¹¹ R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986; C. Bozzoni, *L'architettura*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 278–281, considera la Cattolica una progettazione attenta e sapiente, e non un prodotto di "arte popolare" come Krautheimer.

¹² Cf. Krautheimer, *op. cit.*, 284–285.



Fig. 2. Stilo, Cattolica. Particolare delle cupole

Venditti, suggerisce prudentemente che la costruzione possa risalire al periodo della dominazione bizantina, ma anche a qualche anno più tardi.¹³ I lavori che seguono nel 1968–1970 a cura del soprintendente Alessandro Degani, come quelli di Martelli, sono opera di manutenzione in parte finalizzata a proseguire il programma di intervento delineato e non del tutto attuato da Orsi: si provvede a chiudere con mattoni “a coltello” l’arco a pieno centro sovrastante il portale d’ingresso, per impedire l’entrata dell’acqua piovana, inoltre, si dispone la sistemazione della zona antistante e di accesso all’edificio.¹⁴ Ad una datazione nella seconda metà del X secolo è diretta l’ipotesi di studio di Maria Pia Di Dario Guida, che assegna tra l’altro il primo strato degli affreschi della Cattolica tra la fine del X e l’inizio dell’XI secolo.¹⁵ Giorgio Leone propende anch’egli per una cronologia così precoce, ipotizzando uno sviluppo periferico per questo particolare modello planimetrico, tipico del medio-bizantino: lo “spazio moltiplicato” che Leone avverte all’interno dell’edificio, accomuna il caso stilese al San Marco di Rossano ed ad esempi architettonici della Grecia insulare.¹⁶ Nell’estate del 1996, uno scavo archeologico diretto dalla M. T. Iannelli ha portato alla luce nell’area immediatamente antistante la chiesa alcuni reperti osteologici, e due sepolture prive di corredo disposte negli interspazi tra i contrafforti.¹⁷

La questione circa la destinazione originaria e le funzioni svolte dalla Cattolica è stata notevolmente dibattuta; solo un’accurata analisi delle fonti storiche a disposizione nel territorio stilese, potrebbe permettere un qualche passo in avanti. Il termine greco *καθολικόν*, successivamente italianizzato in Cattolica, fa pensare alla chiesa di un monastero o di una serie di *lavre* basiliane, numerose nella zona soprattutto fra il IX e l’XI secolo.¹⁸

¹³ Cf. A. Venditti, *Architettura bizantina nell’Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli 1967, 872–873; Krautheimer, *op. cit.*, 284–285.

¹⁴ Se ne ha un accenno in: C. Garzya Romano, *La Basilicata. La Calabria*, Milano 1988 (Italia romanica, 9), 142–144.

¹⁵ M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1993, 46.

¹⁶ G. Leone, *Forme e modelli della iconografia greco-bizantina nella pittura delle antiche diocesi di Squillace e Gerace*, Bivongi 1996, 13–14.

¹⁷ Nel terreno circostante, notevolmente rimescolato per i numerosi cedimenti legati alla forte pendenza ed alla natura del terreno, si sono recuperati alcuni frammenti ceramici datati tra l’XI e il XIV secolo, vetri ed un piccolo frammento di affresco. Quest’ultimo, scrive F. A. Cuteri, *Stilo, la Cattolica. Schede 1996–1997*, *Archeologia Medievale* 24 (1997) 352, anche se isolato può far intendere che un tempo anche le pareti esterne dell’edificio potessero essere affrescate. Nella stessa occasione sono stati individuati i limiti del basamento dei contrafforti, più sotto un muro di difficile interpretazione parallelo a quello orientale dell’edificio, mentre in direzione Nord–Est si segnala l’esistenza di un tratto di muro di cinta munito di caditoia.

¹⁸ Cf. Casanova Moroni, *op. cit.*, 87. É. Bertaux (*op. cit.*, 119) ritiene la Cattolica, la *Καθολική*, cioè la cattedrale, ma la documentazione che potrebbe identificare Stilo come sede episcopale al proposito è nulla. P. Orsi (*op. cit.*, 31) la considera, invece, una chiesa eremitica, “*ufficiata da qualche solitario basiliano, che qui viveva, moriva in solitudine, in povertà ed umiltà, e qui si faceva seppellire*”. Lo studioso ricorda che il particolare titolo *Καθολικόν* può indicare sia la cattedrale, sia una qualsiasi chiesa parrocchiale con funzioni ufficiali e non strettamente monastiche o private; l’archeologo però giustamente fa notare la piccola mole del nostro edificio e di conseguenza la sua limitata capienza, che la avvicinano più ad un piccolo oratorio. Egli aggiunge, inoltre, che a Messina ed a Reggio esistevano fino al 1908 Chiese indicate con il termine “Cattolica”; oggi un San Nicola della Cattolica si trova presso Monte Leone, mentre la chiesa di San Pietro a Castrovillari è denominata proprio Cattolica. Di parere opposto è L. Cunsolo (*La storia di Stilo e del suo regio demanio*, Reggio 1987²) che la ritiene “*la prima ed antica parrocchia matrice*” (per le rogazioni che da essa dipartivano, per le sepolture trovate attorno e perché retta dal Vicario perpetuo, che occupava il primo posto tra i parroci di Stilo), sostenendo l’attribuzione del titolo di sede vescovile per l’attuale chiesa Matrice di



Fig. 3. Stilo, Cattolica. Interno, veduta della cupola centrale e delle volte a botte

La Cattolica di Stilo si presenta esternamente come un piccolo cubo (7.40 × 7.50) (fig. 1), dalla cui massa compatta con monofore arcuate in testata alle quattro volte a botte, emergono i cinque tamburi delle cupole: quello centrale è dominante essendo impostato ad una quota più alta, ed aperto da quattro bifore orientate come i bracci della croce, mentre quelli angolari presentano coppie di monofore. Le bifore sono divise da colonne e capitelli a stampella. Le cupolette sono di uguale diametro e coronate da un tetto a tegole curve radialmente disposte, risultato degli ultimi restauri del Martelli (fig. 2).¹⁹ Un'analogia copertura ricopre le volte a botte della struttura cruciforme, le quattro campate angolari ed i catini absidali. Sulle superfici cilindriche dei tamburi si concentra una decorazione eminentemente cromatica: due larghe fasce di lastre quadrate in cotto disposte diagonalmente, sono separate da una cornice a denti di sega, che si inarca in corrispondenza delle ghiera delle monofore e bifore. Il tamburo centrale si distingue per avere sopra le bifore una fascia doppia, anziché unica, di losanghe, tagliata da una fila di mattoni orizzontali. Il motivo a dente di sega, ottenuto con la disposizione inclinata dei mattoni, si ripete nel coronamento dei tamburi, lievemente in aggetto e nascosto dalla sporgenza delle falde, e nelle tre absidi emergenti di eguali dimensioni. Il gioco decorativo dei tamburi contrasta amabilmente con la sobrietà delle facciate. I muri perimetrali, spessi 70 cm, sono costituiti da una nuda cortina di grossi mattoni di svariata grandezza disposti a filari regolari, legati da uno spesso letto di malta. In opera mista di pietrame e laterizio è invece la costruzione che, rafforzata da due contrafforti, sostiene la parte absidale della chiesa. Le facciate sono concluse in alto da un semplice coronamento orizzontale interrotto, al centro, da un timpano, nel quale si

apre una monofora sottolineata da una ghiera di mattoni. L'entrata è collocata sul lato meridionale, essendo quello occidentale impraticabile perché a ridosso del monte. Il motivo a dente di sega corona anche l'arco a pieno centro in mattoni che sormonta il portale d'entrata, e che verrà occluso nel 1969 in seguito ai lavori di manutenzione e consolidamento intrapresi dal soprintendente Alessandro Degani.

Dall'analisi esterna dell'edificio è intuibile l'articolazione spaziale interna. Una pianta a croce greca, o a *quinconce*, inserita in un quadrato di base e triabsidata, è suddivisa in nove spazi quadrati pressoché uguali: quello centrale ed i quattro disposti agli angoli sono conclusi da cupole di uguale diametro, mentre quelli corrispondenti alle braccia della croce da volte a botte (fig. 3). Le quattro esili colonne che sorreggono la cupola mediana e suddividono il quadrato di pianta, provengono probabilmente da antichi siti romani esistenti nei dintorni.²⁰ I quattro sottili sostegni cen-

Stilo. Non essendo però elencata tra le diciassette diocesi di Calabria finora conosciute e documentate, Orsi non se la sente di appoggiare la proposta dello storico stilese. A. Venditti (*op. cit.*, 852–856) propende, invece, nel ritenerla la chiesa di un monastero in grotta attivo nelle vicinanze, per “lo spazio assai raccolto, quale poteva essere conveniente ad una piccola comunità eremitica”. Ad ogni modo, tuttora si è propensi ad accettare l'ipotesi di un “sostituirsi e un sovrapporsi di diverse funzioni”, inclusa sia quella funeraria avanzata da Cunsolo, che quella di oratorio musulmano suggerita da F. A. Cuteri (*op. cit.*, 352).

¹⁹ Martelli, *op. cit.*, 187–192.

²⁰ La colonna di Sud–Est sul fusto reca incisa una croce gemmata alle estremità, un'iscrizione greca disposta intorno alle quattro braccia sembra tratta dal Salmo 118 (117), versetto 27, relativo all'Epifania: Θεὸς Κύριος ἐπεφάνη ἡμῖν — *Deus Dominus (Christus) nobis apparuit*. Cuteri 1997 individua sul fusto della colonna di Sud–Ovest una doppia iscrizione in lingua araba: per la scritta superiore propone la *shahada*, cioè la professione di fede *LĀ 'ĪĀHA 'ILLĀ ALLĀH WA MUHAMMADU (?)* “Non



Fig. 4. Stilo, Cattolica. Interno, parete est



Fig. 5. Stilo, Cattolica. Interno, parete ovest

trali non incidono sulla sostanziale unità del vano, modulato esclusivamente dalla disposizione delle finestre concentrate sulla parete absidale e nella parte alta dell'edificio; l'apice della luminosità che si raggiunge mediante le quattro bifore della cupola centrale, contribuisce ad accentuare la direttrice verticale. La sottile gradazione della luce, così ottenuta, non solo persegue la tematica tipicamente bizantina di disciogliere in essa, e nel colore, i limiti spaziali dell'edificio, ma conferisce al piccolissimo ambiente una propria organizzazione gerarchica. Le travi lignee, tese in origine all'altezza dell'imposta degli archi e delle volte come sostiene Teodoru, e testimoniate ormai solo dai residui fori di alloggiamento, oltre ad avere una funzione statica, contribuivano a frazionare lo spazio verticalmente ed ad accentuare la sensazione di indefinita ed infinita altezza delle calotte.

Alla luce delle scarse testimonianze delle fonti, il problema dell'ambito cronologico dell'edificio ha interessato larga parte della critica che ha spaziato al riguardo dal X al XIV secolo. Attualmente prevale l'ipotesi che colloca la Cattolica tra l'ultimo quarto del X e l'inizio dell'XI secolo sulla base di alcuni confronti architettonici regionali, come il San Marco di Rossano e la chiesa di San Luca in Aspromonte, non senza trascurare il San Pietro ad Otranto, di sicura matrice bizantina. La soluzione architettonica a cinque cupole qui adottata, diffusa ampiamente nella Grecia continentale ed insulare, nonché nelle province orientali dell'Asia Minore, trae origine dal caratteristico impianto medio bizantino sviluppatosi a Costantinopoli. E' possibile quindi che questo modello planimetrico sia penetrato nel nostro territorio nazionale attraverso il Peloponneso o l'Epiro.

Ricostruzione del programma iconografico

Le pitture, che dovevano coprire quasi tutte le superfici murarie della piccola chiesa, sono palinsesti (figg. 4-5).²¹ Gli affreschi non ricoprono interamente le pareti, ma sono differentemente distribuiti all'interno di esse;²² non vi sono tracce di pittura sul soffitto, ad eccezione della volta a botte del *bema*.²³

L'esteso programma decorativo di fine X inizio XI secolo delinea visivamente, in connessione con il rituale

c'è Dio all'infuori di Dio e Maometto"; per quella inferiore, invece, propone il *Basmala*, l'inno *LILLĀHI AL-HAMDU* (?) "A Dio la lode".

²¹ In data 26 novembre 2004, sotto il patrocinio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demotnoantropologico per la Calabria (Cosenza), furono avviati all'interno della Cattolica i lavori per il "completamento del restauro degli affreschi posti sulla volta e alle pareti dell'edificio". L'impresa barese Consorzio Iconos è intervenuta su gran parte della decorazione parietale. Per la scena dell'Ascensione come per quella della *Dormitio* ad Occidente, sembra lecito parlare di "disinvolta ridipintura", contraria ad ogni criterio scientifico di restauro. Le teste degli apostoli, come la veste stessa della Vergine, sembrano testimoniare questi illeciti ritocchi. Ulteriori interventi, seppur in zone a minore impatto visivo, inducono a riflettere circa le modalità di "recupero" delle pitture. La mano del frammentario vescovo ad Occidente, ripresa più volte nei suoi contorni, manifesta imperfezione e noncuranza; inoltre, a mio avviso, a rendere maggiormente ingiustificabile il tutto, la copertura di alcuni frammenti pittorici con un'intonacatura tale da far perdere preziosi dati per la ricerca.

²² Al fine di agevolare una migliore lettura delle diverse fasi pittoriche, queste ultime sono state evidenziate negli appositi prospetti: tavv. I-V.

²³ G. Leone (*op. cit.*, 14) sostiene che la decorazione interna della chiesa sia stata eseguita interamente per ben due volte, se non addirittura tre, scontrandosi con quanto proposto anni prima da P. Orsi (*op. cit.*, 22-23), il quale la riteneva interamente decorata solamente una volta per poi essere ripresa e rinnovata parzialmente in epoche successive. V. anche M. P. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, in: *Storia della Calabria medievale* (n. 11), 168.



Fig. 6. Stilo, Cattolica. Parete est (prothesis),
figura iconica



Fig. 7. Stilo, Cattolica. Parete est (abside centrale),
san Giovanni Crisostomo

liturgico, la duplice simbologia della nuova spiritualità dell'epoca medio bizantina: la visione cosmica della liturgia celeste di Massimo il Confessore e la rappresentazione della Storia della Salvezza ad opera del patriarca Germano I di Costantinopoli.²⁴ Una primissima Ascensione nell'imbotte antistante il *bema*, che si offre quale simbolo di redenzione, di vittoria sulla morte e di speranza nel raggiungimento del Regno Celeste, viene a porsi al centro, tra i due poli della storia salvifica:²⁵ da un lato l'ipotetica immagine della Santissima nel catino,²⁶ e dall'altro la rara scena della Crocifissione ad occidente con l'eccezionale, quanto giustificata, partecipazione del profeta Davide (fig. 10).²⁷ Quest'ultimo a mio parere indossa il *loros*, quella sorta di "sciarpina imperiale", portata dal regnante nei giorni di Pasqua e

²⁴ Per quanto concerne l'interpretazione liturgica di Massimo il Confessore cf. *S. Massimo Confessore. La mistagogia ed altri scritti*, ed. R. Cantarella, Firenze 1990²; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966; per quella di Germano I cf.

H.-J. Schultz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.

²⁵ E' quasi certo che sottostante la scena dell'Ascensione visibile attualmente e ritenuta di fine XII inizio XIII secolo, fosse campita la medesima teofania come già sosteneva G. Leone (*op. cit.*, 15). Quelle che V. Pace (*Calabria bizantina*, Roma 2003, 110) identifica come "le preziose tracce della sottostante sinopia", in realtà non sono che le sagome delle tre, forse quattro aureole degli apostoli collocati sul margine sinistro, come confermerebbe lo spessore dell'intonaco che poggia chiaramente sopra: la posizione dei nimbi, inoltre, è leggermente scostata rispetto a quelli sovrastanti di riferimento; è indubbio pertanto la presenza di una fase pittorica precedente.

²⁶ La figura della Madre era quasi sicuramente contemplata nell'Ascensione più antica, fiancheggiata dalle palme tuttora visibili nel catino, infatti lo spessore dell'intonaco di quest'ultime chiarisce la loro appartenenza ad una fase pittorica anteriore a quella della teofania sovrastante.

²⁷ La maggior parte della critica concorda nel ritenere le due figure frammentarie poste ognuna al di sotto dell'imposta dell'arco della cupola di nord-ovest e sud-ovest pertinenti ad una Crocifissione riconoscendoli come santi guerrieri. E' stato possibile tuttavia avanzare delle proposte al riguardo almeno per quella di sinistra (riconoscendone Davide) e fornire un'ulteriore prova a favore della scena cristologica. La figura di destra,



Fig. 8. Stilo, Cattolica. Parete est (abside centrale), san Giovanni Crisostomo, particolare



Fig. 9. Stilo, Cattolica. Volta antistante il bema, Ascensione

Pentecoste quale simbolo della vittoria di Cristo sulla morte, come tramandano fonti attendibili quali il *De magistratibus* di Ioannis Lydus (VI secolo d. C.), il *Klètorologion* di Philotheos (IX secolo d. C.) ed il *De Cerimoniis Aulae Byzantinae* di Costantino VII Porfirogenito (905–959).²⁸ Altri due elementi di regalità connotano questa figura: il calzare rosso, l'unico visibile ed il frammento dorato posto al di sopra della spalla sinistra, che probabilmente per la sua precisa collocazione, il perimetro circolare ed il colore dorato che gli appartiene, ha tratto in inganno la maggior parte della critica decisa a vederne un'aureola laddove, invece, sembrerebbe una corona. Gli attributi regali finora identificati, associati ad un' "ipotesi profetica" per la presenza di un cartiglio che ipotizzo contenga il Salmo 22 (21), mi hanno portato al grande Re di Israele, Davide, l'antenato diretto di Cristo "secondo la carne".²⁹

Le tre tappe della storia salvifica vengono così ad allinearsi lungo l'asse orizzontale della chiesa, ponendo la Crocifissione maggiormente in raccordo spaziale e visivo con l'ipotetica immagine della Vergine e l'Ascensione. Questa nuova disposizione appare quanto mai insolita per la fine del X — inizio XI secolo quando ancora, e per lo meno fino al XII secolo, la Crocifissione troverà posto soprattutto sulla parete est, perché meglio rifinisce il significato teologico e l'importanza sacramentale dell'avvenimento, ricordando che il sacrificio eucaristico è memoriale di quello sulla croce. Nel caso di Stilo è possibile che fosse stato "forzato" da una diversa disposizione dell'ingresso, per non perdere di vista quello considerato l'asse principale della chiesa. E' probabile, oltretutto, che volendo rimarcare l'importanza simbolica del nuovo assetto, si fosse optato per l'inserimento del profeta Davide per convalidarne l'immagine ed autorizzarne l'innovativa collocazione. Benché ignoriamo analoghi esiti iconografici, in cui il profeta presenzi sullo stesso piano narrativo riservato ai tradizionali prota-

gonisti dell'avvenimento,³⁰ qui Davide, giustifica la sua privilegiata posizione rimarcando il messaggio di cui si fa garante, presentandosi quale annunciatore della venuta del

invece, indossa un copricapo maculato che ne cinge il volto e una veste lunga, quadrettata, con un laccio annodato in vita, abbigliamento tipico di un soldato (fig. 11). Dubito possa trattarsi di Longino, la sua posa sembra rispecchiare maggiormente quella dell'ufficiale romano che, a seguito della morte di Cristo si converte glorificando Dio dicendo "Quest'uomo era davvero Figlio di Dio" (Mc 15, 39).

²⁸ Cf. *Constantin VII Porphyrogénète. Le livre des cérémonies*, ed. A. Vogt, I, Paris 1935, 17–28.

²⁹ Sulla parete occidentale in basso a sinistra, ho riscontrato un piccolo frammento raffigurante due piedi scalzi in posizione leggermente angolare. La prova archeologica lo assegnerebbe al primo strato, il che supporterebbe l'ipotesi di un'eventuale estensione, all'intera parete occidentale, di quella che è considerata la fase pittorica più antica. P. Thoby (*Le Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959, 22–23) descrivendo l'avorio con la Crocifissione del V secolo del British Museum puntualizzava come per la prima volta si fosse applicato un principio iconografico che avrebbe perdurato fino al Rinascimento: solo Cristo e gli apostoli dovevano essere rappresentati a piedi scalzi. Ci troviamo quindi di fronte alla scena del Battesimo? Questi piedi appartengono a Cristo immerso nelle acque del Giordano? La disposizione della scena all'estremità della parete Ovest non sembra casuale, trovandosi l'ingresso della chiesa a meridione. Vi era forse nelle immediate vicinanze una vasca utilizzata per la cerimonia del Battesimo e/o per quella della Benedizione delle Acque? In tal caso la scena avrebbe commentato visivamente il rituale. Inoltre, disponendosi prima della Crocifissione ne avrebbe consolidato il significato all'interno del tema della salvezza. Chissà se all'altra estremità della parete non vi fosse rappresentata anche l'*Anastasis*.

³⁰ Nella Crocifissione di VIII–IX secolo campita nella chiesa cappadocce dello stilita Niceta a Kızıl Çukur, appare, a lato del portalanca, la figura di s. Giovanni Battista con un cartiglio esplicante la venuta del Messia. Nonostante il Battista goda di un forte culto in questo paese, anche in questo caso a lato del Crocefisso vi è un protagonista che, seppur non estraneo al contesto visto il ruolo di annunciatore e di profeta della salvezza, non appare frequentemente in tale ambito. La sua presenza infatti è ampiamente motivata, a completamento di un programma iconografico di ispirazione dogmatica. Cf. C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001, 36–37.



Fig. 10. Stilo, Cattolica. Parete ovest, figura di profeta con cartiglio

Messia e riecheggiando un imperatore bizantino “partecipante” all’evento vestendo il *loros*. Il profeta è qui “scelto” quale inviato per trasmettere la Parola e la Salvezza di Dio. Come l’imperatore diviene immagine cerimoniale istituzionalizzata del Signore Dio in terra, così il profeta appare nel ruolo di messaggero tra il popolo. La sua presenza, infatti, all’interno di un programma cristologico mostra l’intento visivo e concettuale di stabilire una concordanza tra la profezia annunciata e l’evento connesso alla vita di Cristo. Acquisisce maggiore credibilità agli occhi dei fedeli (che nel sovrano riconoscono la perfezione morale), ricordando loro che da Lui è autorizzato a presenziare a questo Trionfo dell’Ortodossia. Lo stesso Salmo 22 (21) il cui testo sembra stato scritto sul cartiglio, facendo riferimento al dogma cristiano, rafforza l’asse orizzontale ovest-est, concretizzando visivamente il legame tra l’Incarnazione ed il sacrificio redentore.³¹ Questo probabilmente spiega perché nella chiesa georgiana della Madre di Dio a Timotesubani (inizi XIII secolo), l’eccezionale figura di Davide che campeggia nella parete di fronte alla Crocifissione veste la più comune clamide.³² Forse in questo contesto non vi era la necessità di legittimare ulteriormente la sua presenza, rimarcando una concordanza visiva, tra l’altro già evidenziata dai versetti del Salmo 22 (21), 12–19, riportati sul suo filatterio; già separato dall’evento in sé, il profeta persegue nel suo ruolo di messaggero della venuta del Salvatore, ed a lui è lecitamente destinata un’ubicazione che ne anticipi la Sua visione.

L’insolita collocazione ad ovest della Crocifissione conduce lontano dalla Calabria e dal X — XI secolo non

essendoci pervenute, in loco, testimonianze essenziali, o perlomeno fondate, a dimostrare sia un’eventuale precedente sua diffusione, che un suo protrarsi nei secoli a venire, almeno per quanto riguarda l’Italia meridionale.³³ Le documentazioni rimasteci delineano un’inversione di tendenza risalente al XIII secolo, che vede la Crocifissione apparire con una frequenza maggiore nella parete occidentale, in diverse province dell’*hinterland* imperiale, area balcanica ed Asia Minore in *primis*. Due esempi che ritengo particolarmente interessanti vedono non solo la Crocifissione campeggiare ad ovest, ma anche l’eccezionale presenza all’interno della scena cristologica di una figura profetica, solo apparentemente estranea all’evento in sé. Nella Crocifissione della chiesa serba della Madonna Benefattrice di Studenica, vi è l’insolita presenza di due profeti, Mosè e Isaia, a mezzobusto con cartiglio, fluttuanti tra le stelle e gli angeli.³⁴ In questo caso i profeti accentuano la loro dimensione eterea visionando dall’alto l’evento da loro annunciato. Diversamente nella Cattolica il profeta Davide presenzia a lato della Crocifissione (come vedremo accadrà a Gradac) ed allo stesso livello del centurione collocato sulla destra, partecipante all’evento. E’ possibile che sia prevalsa la volontà di affidare a Davide il ruolo di “testimone” della realtà della Redenzione, compito solitamente espletato storicamente da Costantino ed Elena? Mostrarlo nella sua “umanità” avrebbe inciso sulla realtà del programma dogmatico raffigurato? Nella chiesa serba della Madre di Dio, appartenente al complesso monastico di Gradac e fondata probabilmente nell’ultimo quarto del XIII secolo, la deteriorata scena della Crocifissione campeggia anche in questo caso sulla parete ovest.³⁵ Qui si mescola alla “folla tradizionale”, un’insolita figura ritratta frontalmente e con la mano sinistra, l’unica visibile, che accenna al gesto della parola (figg. 14–15). Un piccolo copricapo cubico trattenuto da un velo, che gli iconografi bizantini attribuiscono ai grandi sacerdoti e patriarchi biblici, incornicia il volto assieme ai lunghi capelli che ricadono sulle spalle e alla folta barba; lo sguardo è severo e pare rivolto leggermente alla sua sinistra; ha una lunga veste rosea cinta alla vita da una fascia, che ricade sul suo fianco sinistro, analoga a quella indossata dagli antenati di Cristo. E’ possibile che possa trattarsi del profeta Elia, colui che verrà prima che giunga *il giorno grande e terribile del Signore* (Malachia 3, 23): la sua presenza qui è indiscutibile, seppure inconsueta, in quanto secondo i testi apocalittici egli farà ritorno alla fine dei tempi, per testimoniare contro l’Anticristo e per annunciare la Seconda *Parusia*. Se di Elia, il tipo veterotestamentario di Cristo, si tratta, al fedele si

³¹ Cf. Sal 22, 10–11.

³² Cf. E. L. Privalova, *Rospis’ Timotesubani. Issledovanie po istorii gruzinskoj srednevekovoj monumental’noj zhivopisi*, Tbilisi 1980, fig. XIX.

³³ Un’eccezione al riguardo, nonostante rientri nell’ambito occidentale, è costituita dall’esempio romano di Sant’Urbano alla Caffarella, datato al tardo XI secolo. La scena della Crocifissione, nella quale sono raffigurati i donatori che ottengono la redenzione partecipando all’Evento in qualità di testimoni, è collocata ad occidente sopra la porta d’ingresso alla chiesa. A tale proposito v. K. Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant’Urbano alla Caffarella, Rome*, Gesta XL/1 (2001) 39–59. Tengo a specificare che gli esempi riportati nel testo hanno solo valore esemplativo, per l’incertezza nell’esistenza di ulteriori scene della Crocifissione ad ovest.

³⁴ S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986, 73, 78. Per un appunto riguardante la decorazione pittorica della “Nemanjakirche” cf. anche R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien: vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, 19–22 e le piante 8–11 corredate di accurati alzati esplicativi nella disposizione delle scene.

³⁵ Cf. O. Kandić, *Le monastère de Gradac*, Belgrade 1991.



Fig. 11. Stilo, Cattolica. Parete ovest.
Figura di centurione, particolare

prefigurerebbe un forte parallelismo tra il Sacrificio Redentore ed il confortante ritorno glorioso del Salvatore alla fine dei tempi. Volendo rimarcare il messaggio dogmatico di cui si fa garante, si è scelto di accostarlo iconograficamente ai grandi patriarchi biblici, così come Davide nella Cattolica ai solenni imperatori bizantini? Non è da escludere nem-

meno possa trattarsi del profeta rappresentato nella Crocifissione di Studenica, Mosè. Anche Dionisio di Furnà nella sua Ermeneia suggerisce l'immagine di Mosè nella Crocifissione e cita lo stesso verso della Bibbia riportato sul filatterio del profeta sia a Studenica che a Chilandar. Sempre nella penisola balcanica incontriamo in Macedonia, a Prilep – Varoš, nella chiesa di San Nicola una Crocifissione che occupa l'intero terzo livello della parete occidentale spartendola unicamente con la scena di Cristo che sale alla croce; hanno di fronte a sé nell'abside, come a Studenica, l'immagine di Maria Platytera nella conca e l'Ascensione nella lunetta dell'arco absidale. Nelle restanti pareti, invece, si snoda su un doppio registro l'intero ciclo cristologico che esordisce con l'Annunciazione nell'abside per concludersi con la *Koimesis*, posta tra la Crocifissione e la sovrastante Trasfigurazione.³⁶ Più a sud, a Kastoria, nella Panagia Mavriotissa, la Crocifissione datata alla prima metà del XIII secolo, si presenta con i soliti protagonisti incontrati più volte ed in aggiunta, come a Studenica, il gruppo delle pie donne che sostiene, nonostante si chini in avanti, il corpo della Vergine seguendo un'iconografia simile alla cipriota San Eracleide.³⁷ Nella lontana Cappadocia, invece, due chiese rupestri del XIII secolo nella località di Tatlarin, la chiesa A e la vicina chiesa B, ci forniscono un'altra traccia per poter asserire l'uso ormai comune, a questo periodo, di questo modello dispositivo.³⁸

³⁶ Per un accenno alla chiesa di San Nicola cf. Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, 28, e le piante 19a e 19b.

³⁷ Cf. E. Marcato, *Il tema della Crocifissione a Cipro tra Oriente ed Occidente: San Eracleide a Kalopanayotis*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 41 (1994) 530-531.

³⁸ Nel primo edificio la nuova collocazione della Crocifissione ha causato probabilmente l'inversione dello schema tradizionale dell'Ingresso a Gerusalemme rappresentando Cristo volto verso sinistra, raffigurato all'estremità occidentale della parete settentrionale attigua, al di sotto dell'*Anastasis* presente sullo spiovente settentrionale della volta. L'abside, invece, accoglie come di consueto l'immagine della *Theotokos*. Nella chiesa B, invece, la scena si colloca fra la Visita delle Mirofore al sepolcro e l'*Anastasis*, mentre l'Ultima Cena ed il Tradimento di Giuda sono



Fig. 12. Stilo, Cattolica. Parete ovest. Vergine dell'Annunciazione



Fig. 13. Stilo, Cattolica. Parete ovest. Particolare del palinsesto con san Giovanni Battista e l'arcangelo Gabriele

Per quanto sia necessario tenere in considerazione, per ognuna, la destinazione del luogo decorato, il suo funzionamento liturgico ed il contesto della creazione, è evidente, da quanto riportato, la continuità della preminenza riservata a questa scena cristologica. La Crocifissione della Cattolica, alla quale una datazione entro l'XI secolo mi sembra lecita, ci offre il tentativo di un primo approccio verso questa nuova tipologia rivelando una preparazione liturgica ed esegetica degli ideatori della decorazione, conoscitori dei salmi e della simbologia di corte imperiale, non potendosene escludere peraltro una loro provenienza dalle aree più strettamente imperiali. Resta da chiarire se la Cattolica debba considerarsi la fonte dalla quale è stato attinto un nuovo modello dispositivo che, in seguito all'itineranza monastica del X e XI secolo, muovendo verso il nord attraverso la Lucania, la Campania ed oltre, verso il Lazio e la Puglia ad est, trovò molto presto terreno fertile per una sua diffusione. Se l'ipotesi fornita dalla Safran per la collocazione ad ovest della Crocifissione nel San Pietro ad Otranto è fondata, è possibile che il nuovo modello dispositivo, che tanta fortuna trovò soprattutto in area balcanica, abbia fatto "ritorno" nel XIV secolo nel nostro meridione d'Italia e nella struttura architettonica a *cross-in-square* dopo essersi adattato precedentemente ad altri modelli costruttivi.³⁹ Non dimentichiamo che la Puglia è sempre stata un ottimo ponte sull'Adriatico, basti pensare agli innumerevoli contatti intrapresi con la Serbia tra il XII ed il XIV secolo.⁴⁰

La prima fase pittorica di fine X inizio XI secolo, è rappresentata anche dall'effigie isolata di una figura campita nello sguancio destro della *prothesis* (fig. 6).⁴¹ Anch'essa sembra stabilire una rispondenza simbolico-liturgica con lo spazio di appartenenza. Se si trattasse di una figura maschile, un santo martire, avrebbe sia una collocazione consona

all'interno dello spazio sacro che una veste appropriata al suo ruolo, una "rivisitata" clamide, costume da parata per eccellenza, che secondo il rituale imperiale veniva indossato dall'Imperatore sia al momento del trasporto dei sacri doni all'altare, che in occasione del suo stesso funerale, al momento della deposizione sul "letto da parata". Come specifica il *De Cerimoniis* del Porfirogenito, viene indossata col *divitision* in occasione dell'*Hypapante*, Pentecoste e Domenica delle Palme. E' possibile pensare, inoltre, che la figura del santo militare posizionato più in basso, ed oggi allo stato di frammento, appartenente alla terza fase decorativa della parete absidale che la successione temporale potrebbe datare alla fine del XIII secolo, possa essere stato influenzato da una precedente figura maschile?⁴² Nonostante tutto, la maggior parte degli studiosi la ritiene una figura femminile e la veste che indossa si presta ad una doppia interpretazione. Il lungo abito color mattone, che nel motivo a girocollo ricorda quello di Sant'Agnese nell'omonima chiesa romana, sembra fasciare il lato destro della figura (dalmatica diagonale?), girare dietro per poi essere raccolto dal braccio sinistro, non visibile, come mostrerebbe il risvolto sul fondo;⁴³ l'orlo, con la stessa decorazione quadrata, potrebbe appartenere, invece, ad una bianca tunica indossata al di sotto (*divitision*?) e visibile in parte sul lato destro; la veste di una delle sante del Tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale potrebbe chiarire meglio questo complesso gioco di sovrapposizioni.⁴⁴ Sul lato sinistro af-

rappresentati nel braccio meridionale della chiesa che costituiva forse un piccolo annesso funerario. Cf. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 251–253.

³⁹ La chiesa di San Pietro ad Otranto, datata fine X inizio XI secolo, è un'ulteriore testimonianza, oltre alla Cattolica, al San Marco di Rossano e al San Basilio (oggi Sant'Andrea) di Trani, della diffusione nel meridione d'Italia della tipica chiesa medio-bizantina con croce inscritta in un quadrato che avrà un largo impiego almeno a partire dalla fine del IX secolo. Per gli affreschi della chiesa di San Pietro ad Otranto, con particolare riguardo a quelli del secondo strato, cf. L. Safran, *San Pietro ad Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992, in particolare 301–410.

⁴⁰ Al riguardo cf. M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, 110–261; V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazioni di modelli e di maestranze*, in: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, 287–300; R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII ed il XIV secolo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 165–183.

⁴¹ Cf. Orsi, *op. cit.*, 25; Leone, *op. cit.*, 14; Di Dario Guida, *La cultura artistica*, 167.

⁴² Il frammento che affiora nella *prothesis* e misura circa 70 cm. in altezza partendo direttamente dal suolo, facendo fede esclusivamente alla prova visiva, è quasi certo essere posteriore, ma forse non contiguo nel tempo, alla figura nimbata campita al di sopra. Sembrerebbe rappresentata la parte inferiore della veste di un santo militare. Una corta tunica rossa orlata con una greca bordata d'azzurro e pallini bianchi, con un motivo floreale stilizzato al suo interno; le gambe (?) sembrano lasciate scoperte dal ginocchio, probabilmente indossava una calza bianca decorata con fasce orizzontali blu e con un doppio motivo a rondine capovolta; dietro la figura è visibile un'ampia macchia di colore rosso con striature verticali blu, forse un tendaggio o parte dell'abito (manto?). La funzione protettiva che è chiamato a svolgere necessariamente, e non casualmente si associa alla *prothesis* nella quale è posto, luogo assimilato dai commentatori liturgici a Betlemme o alla mangiatoia, e dove la preparazione delle oblate è interpretata come il simbolo della venuta di Cristo sulla terra e del primo periodo della Sua vita. I santi militari, quali difensori dell'Impero vengono assimilati alla cosiddetta *militia Christi*, ed essendo anche i protettori contro tutte le forme del Male, i fedeli li invocano a loro protezione.

⁴³ Per l'esempio romano v. H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma, IV–VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004, 245, fig. 152.

⁴⁴ Per quanto riguarda l'esempio friulano v. H. Torp, *Il Tempietto Longobardo. La cappella palatina di Cividale*, ed. V. Pace, Cividale del Friuli 2006, fig. 15.

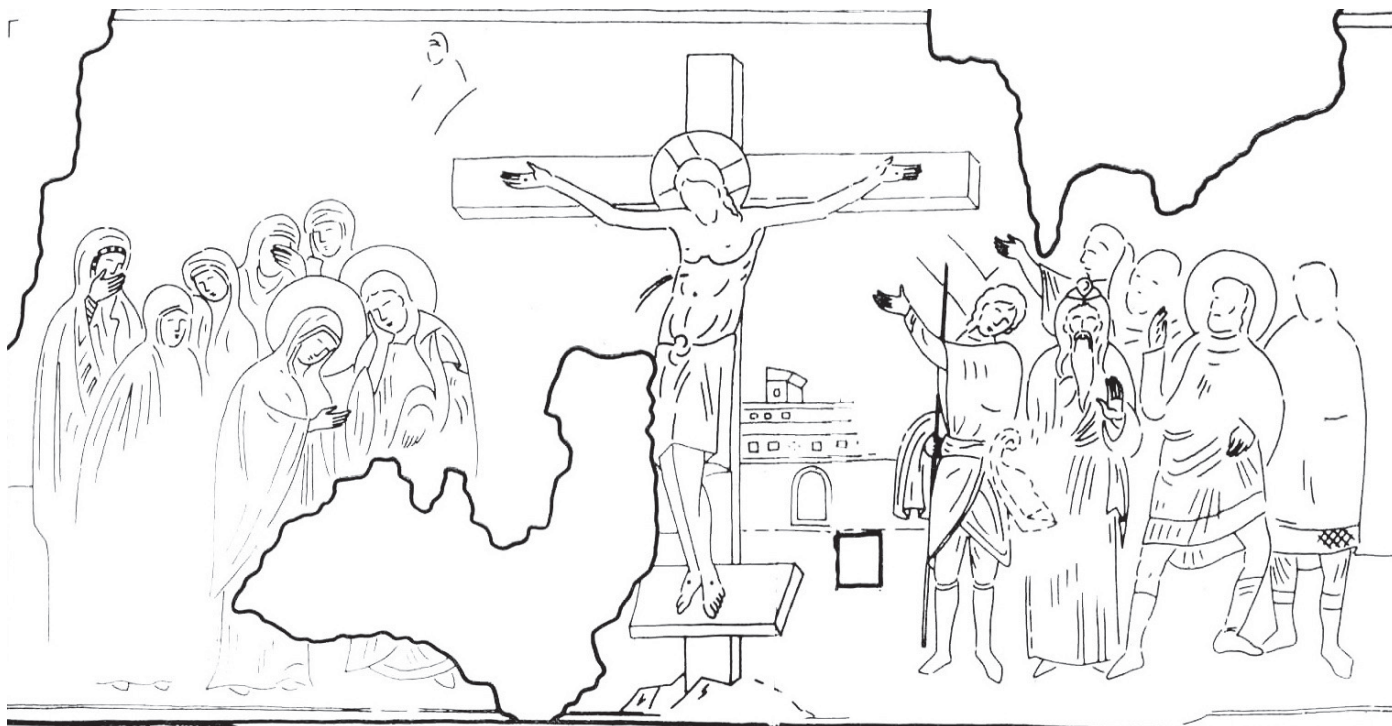


Fig. 14. Gradac, chiesa della Madre di Dio. Parete ovest, Crocifissione (disegno: B. Živković)

fiora un'ulteriore fascia bianca, maggiormente pieghettata, che non è escluso possa essere un velo fissato al capo.⁴⁵ La seconda ipotesi prevede, invece, la lunga veste color mattone



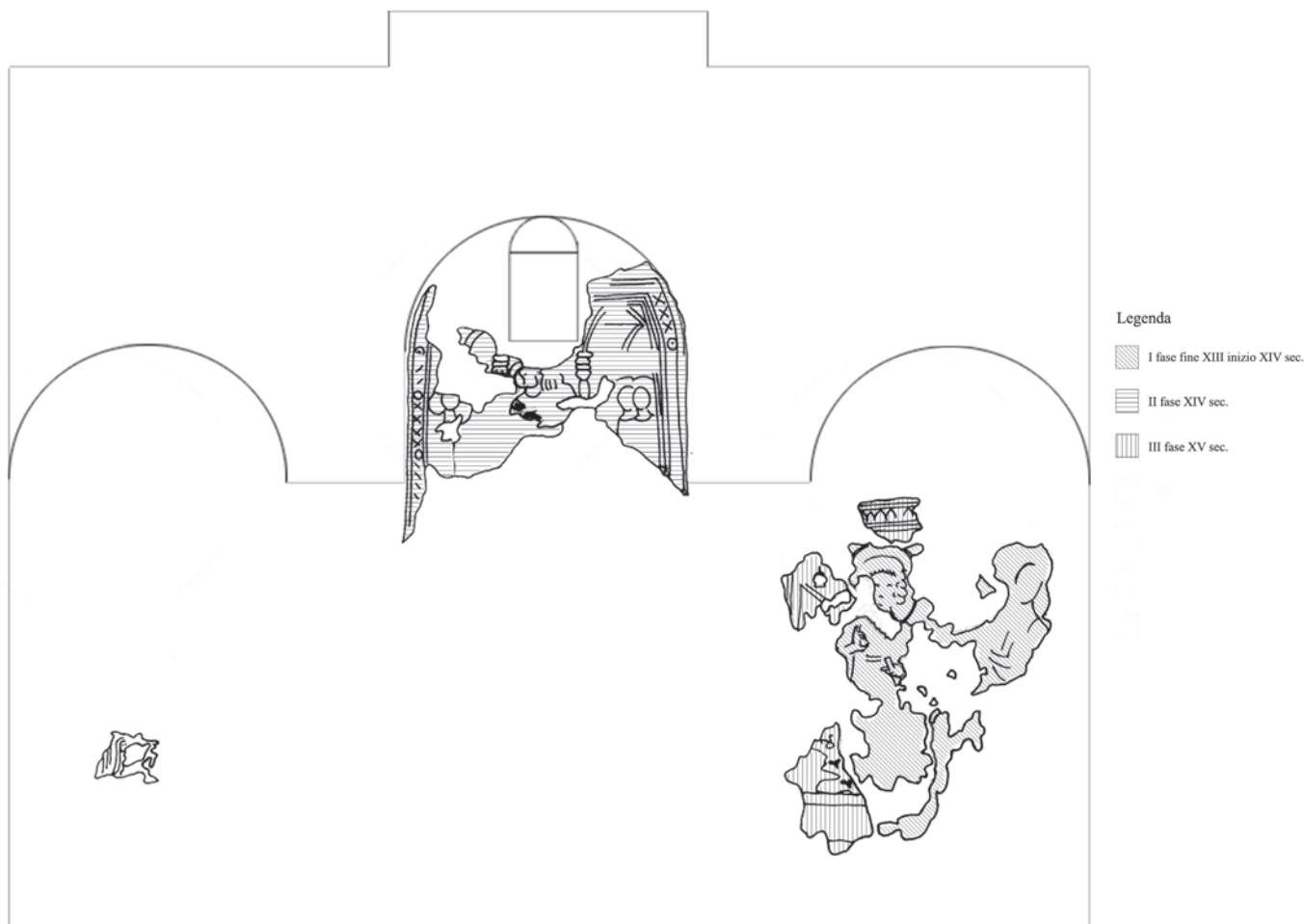
Fig. 15. Gradac, chiesa della Madre di Dio. Parete ovest, Crocifissione, particolare

giungere sino ai piedi, includendo anche l'orizzontale orlatura; le fasce bianche visibili lateralmente potrebbero entrambe essere quel lungo velo che, raccolto da almeno un braccio alla stregua di Sant'Apollinare Nuovo, San Vincenzo al Volturno, o il lembo di un manto come in San Sebastianello, contribuisce al senso ritmico della figura. La seconda ipotesi non motiva comunque il risvolto della veste visibile in basso a destra. Piccoli ornati color porpora disposti entro una quadrettatura obliqua, conferiscono all'indumento un tono aulico ed un'estrema raffinatezza. Potrebbe trattarsi di una donna aristocratica, la cui formazione si è deciso di ostentare, non con la croce simbolo martiriale, ma con lo stesso attributo solitamente riservato a profeti ed apostoli, il rotolo, o meglio ciò che ne rimane, le estremità dell'*umbilicus*, cioè le *cornue*. L'appartenenza ad un certo rango elevato sembra palese, visto anche il privilegio di avere un posto d'onore all'interno del Santuario, l'abside di sinistra destinata al così detto rito della *prothesis*, assegnato alla preparazione del pane e del vino, in connessione con la celebrazione eucaristica.⁴⁶ Ad esclusione della Vergine, riferimento all'Incarnazione, e di Anna Sua madre, la collocazione di figure femminili nella zona absidale, pur restando un'eccezione, può essere legata al desiderio di un donatore di collocare l'immagine della sua interceditrice il più vicino possibile al santuario, o dettata dall'eccezionalità del caso e dall'eventuale significato simbolico assegnato alla stessa.⁴⁷ Eccezionalmente, ad alcune figure femminili laiche era concesso l'ingresso al Santuario, così come le donne

⁴⁵ La lunghezza di questa bianca fascia è inferiore alla veste color mattone, il che esclude una loro unione. Non è pensabile sia parte del *divitision* sottostante, anzi, l'abbondanza di pieghe farebbe pensare ad una stoffa più leggera, soggetta a movimento.

⁴⁶ L'evoluzione della simbologia liturgica che ha interessato la *prothesis* e conseguentemente il rituale a questa connesso abbraccia un lasso di tempo che va dall'VIII all'XI secolo. Per un esauriente quadro relativo alla *prothesis* v. M. Mandalà, *La prothesis della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata 1935, nello specifico 97-107.

⁴⁷ Cf. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 383-385.



Tav. I Stilo, Cattolica. Prospetto parete nord

imperiali e le diaconesse potevano ricevere la comunione entro lo spazio sacro⁴⁸ e la stessa ordinazione delle diaconesse, istituita nel III secolo, sappiamo che aveva luogo nel *bema*.⁴⁹ Non sembra quindi così azzardato pensare alla raffigurazione della regale Caterina d’Alessandria, essendo molto popolare il suo culto in Italia Meridionale ed associato spesso a quello di Santa Margherita.⁵⁰

E’ importante sottolineare come in una chiesa subdiocales quale è la Cattolica ed in una fase pittorica nella quale hanno partecipato probabilmente maestranze italo-greche legate a tradizioni conservatrici connate, vi sia un parallelo con il repertorio iconografico delle chiese rupestri specialmente pugliesi (l’assonanza per questo iconismo rimanda direttamente ad un’ascendenza costantinopolitana), accordando immagini devozionali con scene isolate come l’Annunciazione.⁵¹ Il margine sinistro della parete occidentale non è certamente la sede più privilegiata per l’Evento che dà inizio all’intera Storia Salvifica. La presenza però di una scena come l’Annunciazione, in grado di anticipare e compendiare l’intero *iter* della Salvezza, non comporta necessariamente la presenza di un ciclo cristologico, perché può apparire anche come icona ed il vescovo rappresentato sotto l’intradosso della cupola di Nord Ovest lo potrebbe confermare. Non è possibile stabilire se la Vergine fosse rappresentata stante o, come più comunemente apparirà dal XII secolo, seduta in trono,⁵² tanto meno se il seggio rispecchiasse quello dell’Annunciazione di Otranto (seconda metà XIII secolo) senza spalliera e con il solo cuscino, tipico del medio bizantino (fig. 12).⁵³ Un piccolo frammento rosato, che riprendeva l’incarnato del volto di Maria, affiorava appena sotto la sua

testa e credo potesse riferirsi alla mano che ella porta al petto, simbolo di sottomissione alla decisione divina e riscontrato frequentemente in epoca medio bizantina.⁵⁴ E’ possibile, data la presenza di un nero tratto obliquo, che la mano si presentasse in posizione diagonale con il dorso, come nell’Annunciazione della chiesa ipogea di Sotterra nei pressi di Paola (prima metà XII secolo) ed in quella di Santa Maria Maggiore a Monte Sant’Angelo (inizio XIII secolo).⁵⁵ Seb-

⁴⁸ R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When—and Why?*, DOP 52 (1998) 70, recupera l’esempio di Pulcheria (399–453), sorella dell’imperatore Teodosio II (408–450) ed augusta dal 414, le cui pretese sembrano oltrepassare la “soglia imperiale”: giustificava la sua entrata nel Santuario in quanto imitatrice di Maria *Theotokos*, considerandosi sposa di Cristo. Cf. T. E. Gregory, A. Cutler, *Pulcheria*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York–Oxford 1991, 1757–1758.

⁴⁹ Cf. Taft, *op. cit.*, 63–87.

⁵⁰ E’ difficile poter prevedere che l’apparizione di Caterina, in questa primissima fase pittorica, possa aver influenzato in qualche modo le raffigurazioni successive di Margherita all’interno della Cattolica sulle pareti ovest e sud. Nostro malgrado, la testa della figura risulta notevolmente danneggiata, mentre del nimbo resta solo una flebile linea di contorno.

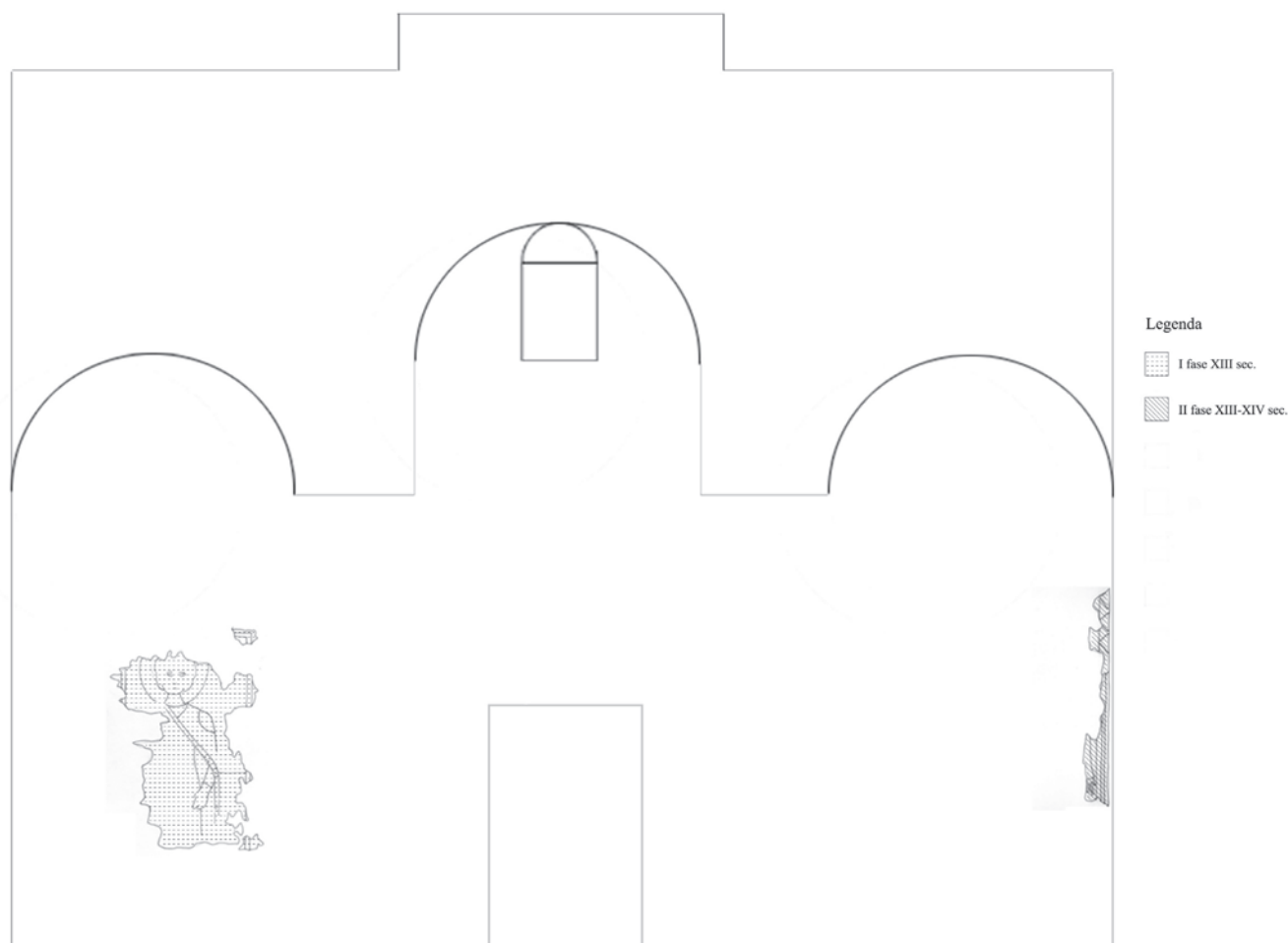
⁵¹ Cf. V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l’Occidente*, Milano 1980.

⁵² Per l’iconografia dell’Annunciazione v. G. Millet, *Recherches sur l’iconographie de l’Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d’après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, in particolare 67.

⁵³ Cf. Safran, *op. cit.*, 302–303, ed in particolare figg. 33–34.

⁵⁴ Purtroppo attualmente il piccolo frammento non è più visibile perché cancellato dai restauri che hanno interessato la Cattolica nel corso del 2005.

⁵⁵ Per l’Annunciazione di Paola cf. V. Pace, *La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria*, in: *La pittura in Italia. L’Altomedioevo*,



Tav. II Stilo, Cattolica. Prospetto parete sud

bene la superficie di entrambi i frammenti sia piuttosto abrasa, è possibile tuttavia scorgere un accentuato linearismo che, con un pennello sottile ed un tratto talora insicuro ed impreciso, evidenzia le forme ed i pochi tratti del volto rimasti. L'occhio sinistro della Vergine, in particolare, crea al margine una leggera curva verso l'alto, mentre la sottile linea della palpebra superiore si unisce a quella più spessa dell'arcata sopraccigliare, come è visibile negli affreschi del primo strato di Otranto (tardo X — inizio XI secolo). L'elemento lineare è fortemente stilizzato, mentre un minuzioso modellato sembra interessare la sola Vergine, ponendo in risalto le membra con una leggera linea d'ombra sotto l'occhio, nonché a lato della scomparsa canula nasale ed al di sotto del mento, sebbene la tonalità grigiastria faccia più credere sia solo segno del "tempo trascorso". L'ovale del volto della Vergine, che ricorda quello della stessa nella Presentazione al Tempio nella Cappella Palatina (circa 1143), delimita una fronte ampia per poi assottigliarsi sul mento addolcendo in qualche modo i lineamenti del viso, comunicando un'espressione serena e quasi distaccata. La figura del vescovo, serrata nella sua rigidità frontale ed immobile nei suoi gesti prestabiliti, ricorda i vari San Nicola di Scalea e Mottola dell'XI secolo, nonché il pannello di Poggiardo col vescovo di Myra affiancato alla Vergine, di fine XI secolo;⁵⁶ l'espressione non si coglie ma la severità e la profonda spiritualità che lo accompagna, sicuramente era riflessa anche nel volto. I colori appaiono compatti e severi ed in un certo qual modo manifestano l'atteggiamento "ispirato" dei protagonisti. Una datazione al XII secolo, entro la prima metà, mi sembra lecita.

Un carattere in parte conservatore, almeno per ciò che attiene la scelta e la disposizione dei programmi iconografici quali esplicito rinvio alla liturgia in piena consonanza con l'ecumene bizantina, sembra trasparire nel corso del XII secolo ed in un secondo momento a cavallo già col XIII secolo. Lo testimonia sia il ripetersi della medesima teofania nell'imbotte antistante l'abside centrale, che l'ipotesi che ad una fase successiva a quella dei santi vescovi, s. Giovanni Crisostomo, s. Basilio e s. Nicola, si sia sviluppata in almeno due absidi una raffigurazione iconica nella parete absidale.⁵⁷ La scena dell'Ascensione largamente danneggiata e diversamente datata dall'XI al XIII secolo ed ancora oltre, è stata al centro di una *vexata quaestio* (fig. 9).⁵⁸ La scena nel suo

ed. C. Bertelli, Milano 1994, 287 fig. 369; per quella di Monte Sant'Angelo cf. Falla Castelfranchi, *op. cit.*, 164, fig. 140.

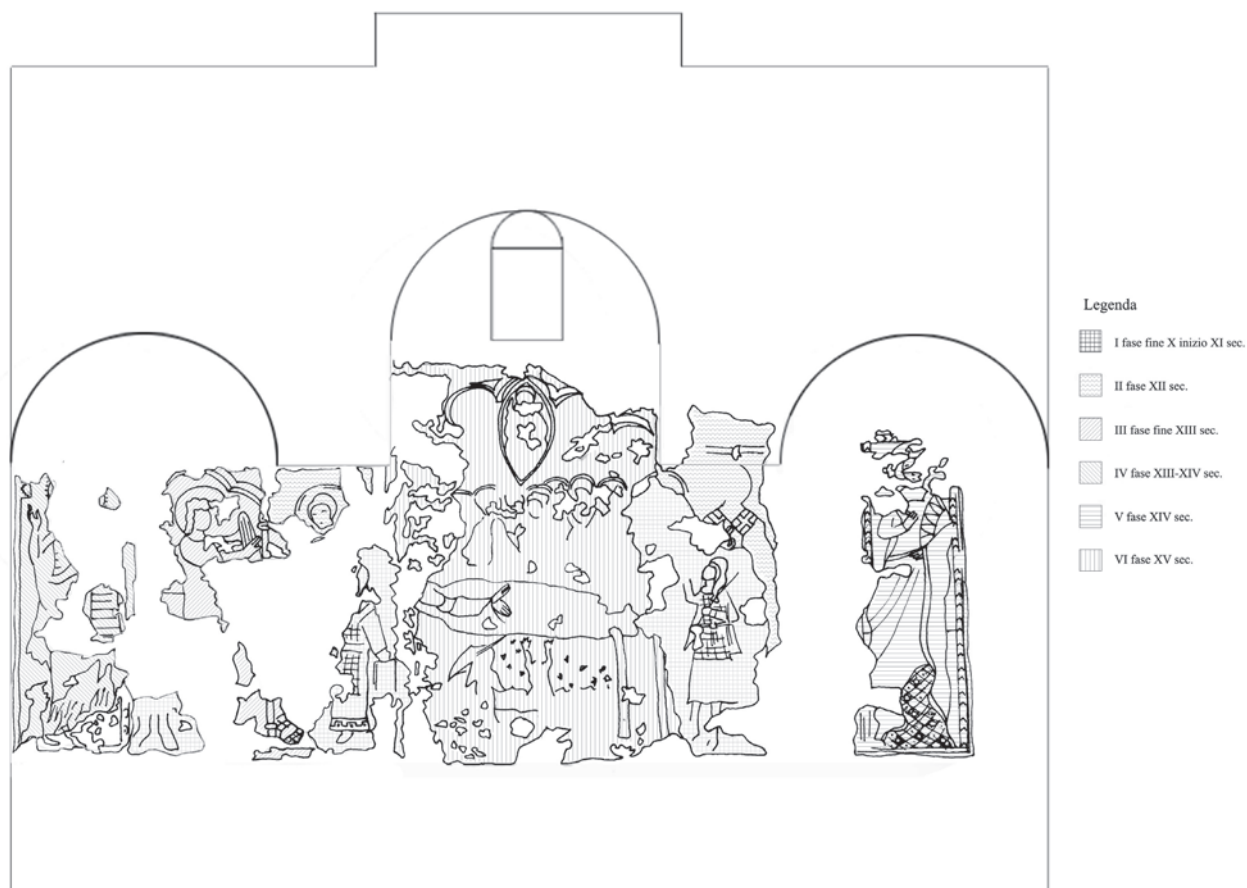
⁵⁶ Per gli esempi riportati v. C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre in Puglia*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*; Falla Castelfranchi, *op. cit.*; Pace, *Calabria bizantina*.

⁵⁷ Sia il frammento al di sotto di s. Giovanni Crisostomo, che quello campito nel *diakonikon* mostrano parte di una veste, che in almeno un caso lascia scoprire un piede. I frammenti si collocano ad una altezza molto prossima al suolo, lasciando intendere che la "nuova" sequenza iconica ha inizio ad un livello inferiore rispetto al precedente, forse pensando all'aggiunta di un registro sovrastante. L'ipotesi che possa trattarsi di un'altra teoria di vescovi non è comunque da escludere, infatti, alla data alla quale si fanno risalire i precedenti Padri, fine XII inizio XIII secolo, essi sono ancora raffigurati frontalmente, almeno in Italia meridionale come si può constatare in Santa Maria delle Cerrate. E' più probabile però vi fosse rappresentata una sequenza di santi martiri racchiusi entro la tradizionale cornice rossa, dati anche i toni pastello delle vesti in questione.

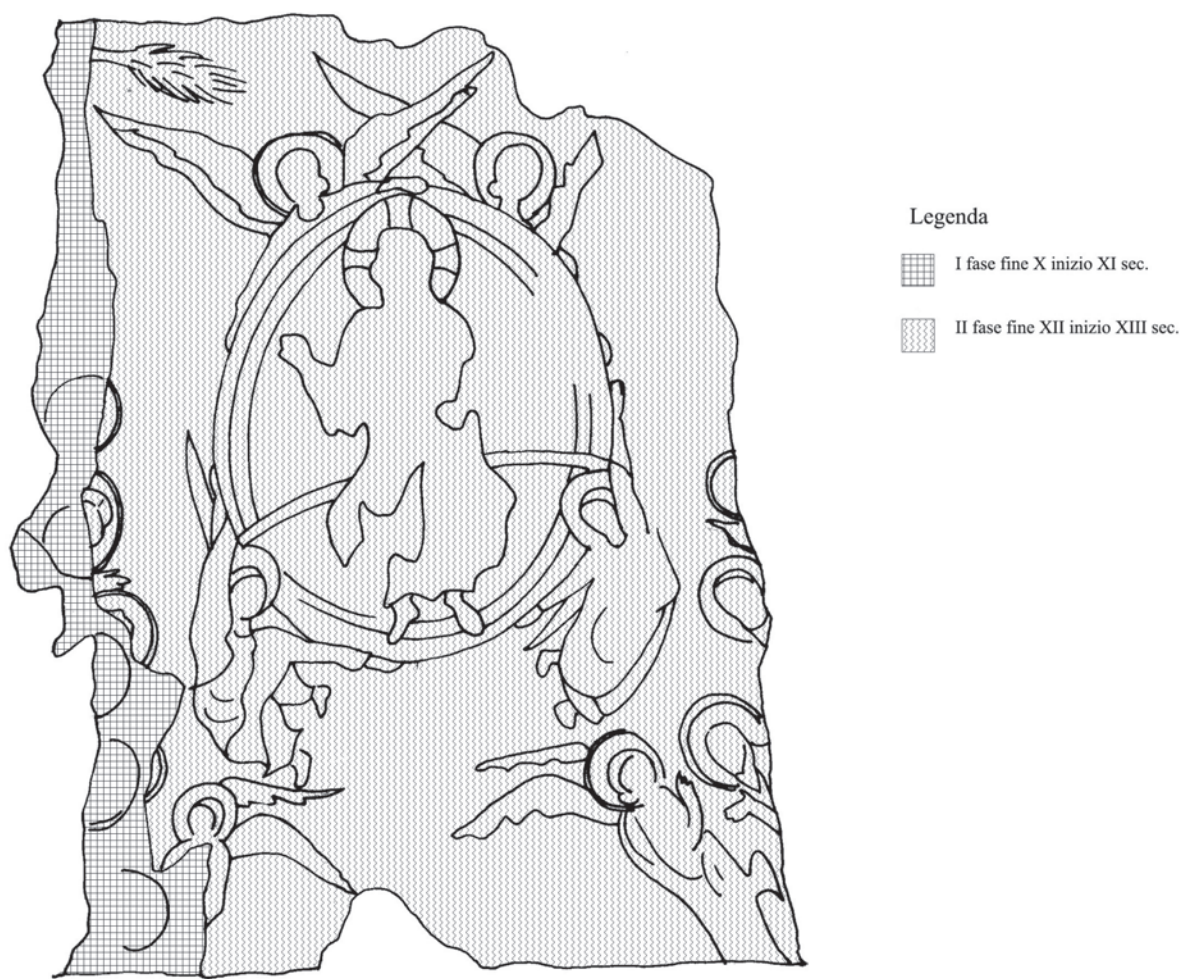
⁵⁸ P. Orsi (*op. cit.*, 29) la assegna ad un inverosimile XV secolo; M. Falla Castelfranchi [*Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria*



Tav. III Stilo, Cattolica. Prospetto parete est



Tav. IV Stilo, Cattolica. Prospetto parete ovest



Tav. V Stilo, Cattolica. Prospetto volta

insieme, nonostante una rigida simmetria di fondo, soprattutto per quanto concerne la postura speculare degli angeli che sorreggono la mandorla, vede spezzare quest'armonia dalle inattese acrobazie e torsioni di almeno due delle potenze angeliche. La scarsa profondità data alla composizione ed il sobrio paesaggio scandito da stilizzate fronde di ulivo frapposte agli apostoli, convivono con un uso abbastanza sapiente dello spazio a disposizione; gli angeli interlocutori sono infilati, seppur scomodamente, negli angoli della volta quasi a riproporre la "tradizionale" collocazione degli stessi sui pennacchi della cupola, mentre gli apostoli sono posizionati ad un'altezza tale che permettesse loro di affiancare la Madre, che si suppone fosse nell'abside. Un accentuato linearismo ritaglia le forme che sembrano acquistare volume e ne delinea i tratti salienti del volto, evidenziando comunque una certa rotondità risaltata dalle sole gote lievemente più rosate, marcando le sopracciglia, il biancore del globo oculare ed il tipo comneno del naso adunco.⁵⁹ Se per gli angeli non possiamo parlare di volti a carattere prettamente ritrattistico, nei tre apostoli sopravvissuti, invece, i lineamenti propri del volto pienamente individuabili consentono di identificare Paolo, il primo a destra, e forse Giovanni subito dietro, anch'egli con incipiente calvizie, capelli e barba appuntita bianca come appare in San Giusto a Trieste (prima metà XII secolo).⁶⁰ Le figure, pur sempre monumentali e conformi ad un equilibrato schema di base, tentano di muoversi liberamente e spontaneamente, le vesti ondeggiavano al vento ma le pieghe, ancora piuttosto calibrate

e composte, non acquistano il volume del XIII secolo. Quelle del Cristo rivelano appena le forme accennando timidamente a pochi disegni geometrici, mentre quelle dell'angelo a sinistra, in particolare, risultano più audaci e maggiormente modellate con sfumature pittoriche ed abili lumeggiature. Il colore risulta particolarmente attraente, una combinazione di tinte tenui e leggere fra cui risaltano l'azzurro, il rosso nelle sue varie sfumature, il bianco, il marrone chiaro, il bruno rossiccio e l'ocra, che contrastano con la carnagione ambrata. Le pennellate ardite e larghe, di cui il XIII secolo farà

(secoli X–XIV), in: *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori. Atti dell'VIII e IX incontro di studi bizantini (Reggio Calabria: 1985–1988)*, Soveria Mannelli 1991, 36–37] invece, la retrocede a metà XIII secolo. V. Pace (*Calabria bizantina*, 107–110) è incline ad un XI secolo.

⁵⁹ Come accennato nel testo, la sola nota di colore o sfumatura che appare sull'incarnato ambrato del volto degli angeli, è il rosato delle guance. Nel complesso, a mio avviso, il volto appare piatto, lineare e privo di giochi chiaroscurali o luministici, tanto da trovare delle rispondenze, seppur azzardate, con gli affreschi della cripta di Santa Maria degli Angeli di Poggiardo (fine XII secolo), ed in particolare con gli arcangeli Michele e Gabriele dell'abside centrale. Non volendo entrare nel merito della questione alquanto dibattuta, vorrei ricordare solamente come gli affreschi di Poggiardo, così come quelli di San Biagio, siano stati riflessi della produzione pittorica cipriota del XII e XIII secolo. Cf. V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 32 (1985) 259–298.

⁶⁰ Cf. M. Mason, *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva: la genesi degli edifici medievali in una prospettiva storica*, in: *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina: nel 17. centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di Mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, ed. G. Cuscito, Trieste 2005.

ampio uso, che notiamo soprattutto nelle ali e nelle vesti concedono leggerezza e movimento alle figure. Inoltre, l'espedito pittorico della pennellata color ocra che l'artista usa per evidenziare le pieghe delle vesti azzurre, creando un elegante e delicato effetto luminoso, si ripete nel *phelónion* del s. Giovanni Crisostomo sottostante (fig. 7). È proprio qui emerge l'abilità dell'artista nel saper dosare, calibrare e controllare la materia pittorica a disposizione. Il carattere prettamente ritrattistico ed intriso di forte spiritualità, che si mostra negli esempi metropolitani del XII secolo da Nerezi a Vladimir, è accentuato da una mirata stesura cromatica che nei toni dell'ocra quasi aggredisce il volto di Crisostomo. La scelta di usare il blu per le croci che decorano il *phelónion* e l'*omophórion* anziché il nero, consueto per i vescovi a partire principalmente dal XIII secolo, è forse in parte dettata dallo sperimentalismo pittorico di inizio secolo volto a gamme cromatiche più delicate. Giovanni Crisostomo benché serrato all'interno di una cornice, conforme alla più comune tradizione iconica bizantina, trova il modo di evaderla, e calpestandola con il piede destro conquista la spazialità di cui ha bisogno per inserirsi appieno nel XIII secolo. Così come la sua espressione, con gli occhi ruotati verso il centro dell'abside (fig. 8), quasi a cercare lo sguardo di s. Basilio nello sgancio sinistro, assicura un ruolo "attivo" nella funzione liturgica, nonostante la posa immobile e rigidamente frontale sembri ridurre la "partecipazione" liturgica dei tre. Non è tuttavia da escludere che lo sguardo di Crisostomo fosse rivolto verso la finestra al centro dell'abside, simboleggiante il Cristo, fonte di luce.⁶¹ La sottile e raffinata qualità pittorica sembra leggermente scostarlo dai restanti protagonisti della zona absidale, ancorati ad una compattezza cromatica e ad un linearismo piuttosto marcato. Nonostante il loro carattere fisionomico rispecchi fedelmente quello tramandato dalla tradizione, il loro stato di degrado rende comunque difficoltoso un più approfondito approccio stilistico.

Alla fine del XIII secolo si è ipotizzato potesse avere inizio un intero rinnovamento della decorazione pittorica, riproponendo gli schemi tracciati il secolo precedente.⁶² La nuova Annunciazione, appartenente al terzo strato del palinsesto della parete occidentale e qui rappresentata dall'arcangelo Gabriele, è andata a sostituire la precedente e si inserisce appieno nel panorama italo-meridionale oramai svevo: da un lato ancorato alla cosiddetta maniera greca ed al conservatorismo locale che ricorre a stilemi bizantineggianti, e la stessa bipartizione dello sfondo lo può testimoniare, mentre dall'altro è pronto ad accogliere le tendenze riformatrici dell'arte centro-italiana. L'elemento lineare fortemente accentuato, l'attenzione per i volumi, le tenui zone d'ombra ed alcuni dettagli di spazialità, come il rapporto consapevole fra piano pittorico ed architettura portante la accostano già al "nuovo" secolo. Gabriele, girato di tre quarti verso la sua sinistra, ha il busto eretto, il braccio destro proteso in avanti ed avanza con un passo ampio (fig. 13).⁶³ La corporatura robusta, l'ovale perfetto del volto con l'ampia arcata sopraccigliare ed i pochi tratti che delimitano la bocca, nonché le pieghe essenziali della veste volte a segnarne le membra, lo accostano straordinariamente all'arcangelo dell'Annunciazione in Santa Maria Maggiore, a Monte Sant'Angelo, di inizio XIII secolo.⁶⁴ Il trattamento della figura stessa di Gabriele, particolarmente allungata nella parte inferiore per evitare l'alterazione delle proporzioni nella percezione della figura dal basso, testimonia il ricorso ad un procedimento usato nei mosaici bizantini dell'XI secolo, retaggio forse dell'antica arte greca, che per evitare

eventuali deformazioni ottiche prendeva in considerazione la struttura compositiva di un dato mosaico e la sua distanza dallo spettatore.⁶⁵ Sovrasta l'arcangelo Gabriele un archetto trilobo sostenuto, come sembrerebbe dalle labili tracce rimaste, da un sottile pilastro avente alle estremità un anello ed un motivo ornamentale dorato. Non essendo visibile il reale punto d'appoggio dell'arco, e quindi stabilire la connessione col pilastro sottostante, quest'ultimo sembrava potesse costituire parte del seggio regale della Vergine, la cui presenza sembra testimoniata sia da un'ipotetica pedana quadrettata sulla quale poggia un calzare rosso della Madre, che da un lacerto dorato riconducibile ad uno schienale. Purtroppo mancano riscontri all'interno della produzione pittorica sia locale che nel restante Meridione. La struttura compositiva adottata nell'Annunciazione rivela delle affinità formali con la cultura figurativa del XIII e XIV secolo, dell'Italia meridionale;⁶⁶ i tre archi con i due laterali ribassati, il pilastro di sostegno il cui motivo ad anello rimanda alle iniziali ornate con motivi vegetali, ornitomorfi e zoomorfi utilizzate nei manoscritti fin dal X secolo, come lo stesso motivo decorativo arcaicizzante a foglia nel pennacchio destro dell'arcata, che vuol essere quasi una riproposizione della decorazione dei capitelli svevi della cattedrale di Gerace e, volendo fare un passo indietro, di quelli normanni di Cefalù.⁶⁷ Il tentativo prospettico, che implica un punto di vista dal basso, visibile nell'anello ma soprattutto nelle arcate che sovrastano Gabriele, rivela un

⁶¹ Cf. V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 105–119.

⁶² Cf. Leone, *op. cit.*, 17–18.

⁶³ La zona inferiore della veste dell'arcangelo è pervenuta allo stato di frammento, ma la posizione di un lacerto rosso perlinato quasi certamente afferente alla caratteristica calzatura regale del divino messaggero, e parte della veste che presuppone l'avanzare di una gamba, svelano un'enfasi piuttosto controllata nell'arrivo di Gabriele.

⁶⁴ Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, 163–165, ed in particolare fig. 139. È solo suggestivo il confronto con il protagonista dell'Annunciazione in Santa Sofia a Kiev (1042–1046); cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, fig. 181.

⁶⁵ Cf. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, 30–35.

⁶⁶ Per un quadro generale relativo alla situazione del Meridione, prima svevo e poi angioino, con un'attenzione particolare alle diverse realtà regionali cf. P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 461–475.

⁶⁷ L'Annunciazione campita in San Vittore a Bologna della metà del XIII secolo, adotta la medesima soluzione spaziale di Stilo; la composizione con l'arcata triloba e quadriloba sovrastante le figure della Vergine e dell'arcangelo, e sostenuta da sottili pilastri ed anelli di giuntura, è uno dei tanti esempi emiliani, nonché settentrionali, nei quali emerge nel corso del Duecento una radicata coesistenza e compenetrazione di componenti orientali ed occidentali. Cf. P. Angiolini Martinelli, *Pittura del Duecento in Emilia Romagna*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 189; eadem, *Pittura monumentale "bizantina" in Emilia Romagna: la figura del santo-profeta stante, segno, insegna, simbolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 39 (1992) 521–539; E. Marcato, *Affreschi bizantini e bizantineggianti in Emilia Romagna: i tipi iconografici*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico*, 127–144, fig. 3. Nel campo della miniatura, ad esempio, il *Pontificale c. 4.* del Museo del Duomo di Salerno ed il *Messale I. B. 22.* della Biblioteca Nazionale di Napoli, entrambi della fine del XIII secolo ad opera di autori meridionali, nonché il *Messale francescano*, opera di un miniatore umbro, sempre del Museo del Duomo di Salerno e di tardo XIII secolo, sono solo alcuni degli innumerevoli codici che possono avere costituito una fonte preziosa dalla quale attingere moduli e caratteri da trasferire poi sulla parete. Cf. *ibid.*, 474 (figg. 728 e 730), 475 (fig. 733). Per quanto riguarda l'esempio di Gerace proposto v. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, 225, fig. 68, mentre per quello di Cefalù cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988, fig. 1. Per quanto riguarda le analogie con la scultura monumentale segnalò sia la decorazione della lunetta del portale del Sant'Andrea a Barletta, che quella del paliotto della cattedrale di Molfetta. Per Barletta cf. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia*, 300.

approcio ancora timido verso quella spazialità che caratterizzerà, con un paesaggio più complesso e costruzioni più voluminose e differenziate, lo stile del secolo XIII avanzato. Tuttavia, un passo avanti si è fatto. L'arcata destra dipinta combacia con il punto d'appoggio dell'intradosso dell'arco della cupola di Sud-Ovest, nel tentativo di creare una maggiore spazialità.⁶⁸ Così facendo l'esecutore, oltre a dimostrare la propria capacità nel saper sfruttare la cornice architettonica sopperendo ad eventuali vincoli strutturali, ha saputo costruire uno spazio unitario dove figura ed architettura sono indissolubilmente legate.⁶⁹

La parete palinsesto a nord ci ha restituito diversi brani di affresco al centro di numerosi dibattiti riguardanti la loro lettura iconografica.⁷⁰ Data l'elevata frammentarietà di quelli posti all'estrema sinistra, si rivela assai arduo il tentativo di poter assegnare ogni lacerto ad uno specifico periodo e di poterne stabilire eventuali nessi. Attualmente, si considerano risalenti alla fine del XIII secolo se non proprio all'inizio di quello successivo, due ipotetiche figure di apostoli, campite all'estrema destra della parete. Il primo è stato identificato come s. Bartolomeo, nonostante non abbia i tradizionali capelli e barba scuri. A mio parere, invece, la figura si avvicina maggiormente al ritratto dell'apostolo Pietro, avendo i capelli bianchi, conformati a boccoli sui lati del volto e la barba anch'essa bianca che arriva al limite del mento. Il secondo, invece, è stato riconosciuto come un quasi certo s. Paolo,⁷¹ anche se di lui ci resta un'immagine alquanto velata a mezzo busto e di tre quarti. Alcuni lacerti di epoca certamente più tarda proprio perché poggiati "sopra", sono posti a lato di s. Pietro e difficilmente databili; sopra e a lato, brani di una cornice a fasce bianche, rosse e blu, con un motivo ad archetti intrecciati di matrice gotica, e di uno schienale con terminazioni a pomello dorate. Nel frammento sottostante invece, la parte terminale di una veste azzurra con gigli dorati impressi a stampo, pare ricadere su un'ipotetica pedana, probabilmente un'immagine della Madonna in trono.

La lunga stagione del dominio bizantino nelle terre del meridione d'Italia, si riflette fortemente nella cultura figurativa in esse conservata. Le realtà regionali del nostro Mezzogiorno, che per contesti storico-politici e sociali diversi giunsero ad elaborare propri fenomeni artistici, non celano la comune anima bizantina su cui si erano innestate tradizioni figurative, ideologie, usi liturgici e consuetudini religiose, ben oltre il termine ufficiale dell'egemonia imperiale alla fine dell'XI secolo. La Calabria, e nello specifico la Cattolica di Stilo con le diverse campagne d'affresco che l'hanno interessata dal X al XV secolo, rappresentano uno degli esempi più lampanti al riguardo: volgendo lo sguardo sempre ad Oriente la pittura monumentale bizantina costituì per questa realtà regionale, almeno per tutto l'arco del medioevo, il predominante linguaggio pittorico di riferimento. In questo frangente ho voluto dedicarmi esclusivamente al periodo più fortemente bizantino, approfondendo le fasi pittoriche che vanno dalla fine del X alla fine del XIII secolo. Mi riservo in un secondo momento la trattazione e l'analisi delle restanti fasi pittoriche del XIV e XV secolo.

Affrontando le problematiche cronologiche e stratigrafiche degli affreschi campiti all'interno della Cattolica, con particolare attenzione a quelli più antichi fortemente influenzati nel programma e nei modi espressivi da modelli bizantini, ho potuto sottolineare, ancor più di quanto finora non sia stato fatto, le dirette tangenze della Calabria con i grandi centri metropolitani, quali Costantinopoli e Salonicco, come anche con le province, dalla Cappadocia alla

Grecia, continentale ed insulare. Le pitture confermano come la Cattolica sia stata parte integrante del *Commonwealth* bizantino, e di quel grande fermento artistico e culturale iniziato nel periodo della seconda dominazione bizantina del Mezzogiorno (fine IX — prima metà XI secolo): gli affreschi di tale lasso di tempo, si inseriscono appieno nel programma salvifico del medio-bizantino, restituendoci tra l'altro una rara Crocifissione ubicata ad Occidente che ha permesso di ipotizzare come lo stesso luogo di culto stilese possa considerarsi la fonte dalla quale attingere un nuovo modello dispositivo, riscontrato sovente a partire dal XIII secolo in diverse province dell'*hinterland* imperiale. La ripresa, seppur parziale, nei secoli a venire di alcune scene cristologiche e di immagini iconiche fedeli alla tradizione pittorica rupestre, sottolinea il carattere conservatore di questa pittura, sempre intrisa di bizantinismo, ma già con lo sguardo volto alle tendenze riformatrici dell'arte centro-italiana del XIII e XIV secolo. Le diverse raffigurazioni del Battista che caratterizzano la fase decorativa trecentesca, forniscono, oltre ad un diverso orientamento devozionale della Cattolica rispetto al restante meridione, un seguito a quel rinnovamento pittorico iniziato sul finire del secolo scorso; fase questa (rappresentata dal santo anacoreta del *diakonikon*, dall'immagine iconica di Santa Margherita d'Antiochia ad occidente e dalla Presentazione al Tempio della parete nord), già permeata di forti connotazioni occidentali che si allacciano a quel filone giottesco che nel corso del XIV secolo, oltre a gravitare principalmente in area campana, percorrerà anche l'intera penisola. Gli influssi e gli adattamenti locali, hanno permesso alla Calabria ed a questo "redimito nido che i sogni di Bisanzio pone", quale è la Cattolica, di "toccare con mano" quanto gravitava nelle zone nevralgiche del Regno, fino ad approdare alla tarda fase decorativa di inizio XV secolo (rappresentata dalla *Koimesis* andata a sostituire la Crocifissione al centro della parete ovest), dove lo stile gotico-valenciano sembra voglia restare ancorato alle radici bizantine più profonde e la sola scelta iconografica di partenza lo testimonia.

⁶⁸ Anche nel ciclo pittorico di Santa Maria di Anglona riscontriamo lo stesso principio nella scena della Costruzione della torre di Babele, dove una delle scale fuoriuscendo dalla cornice poggia direttamente sul "vero" estradosso dell'arco. Cf. *Santa Maria di Anglona. Atti del convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza-Anglona, 13-15 giugno 1991)*, ed. C. D. Fonseca, V. Pace, Galatina 1996, tav. XI e fig. 61.

⁶⁹ Lo studio iconografico dell'Annunciazione presentato da G. Millet (*op. cit.*, 88-89) rivela che gli iconografi bizantini nel XII, XIII e XIV secolo fanno ritorno alle primitive fonti iconografiche che vedevano affiorare alle spalle della Vergine sia la basilica edificata a Nazareth sul luogo della casa di Maria, sia qualche dettaglio che richiamasse il portico laterale della navata, sostituendo così la semplice casa che tra il IX e l'XI secolo proprio lì aveva trovato posto. Il portico che compare nella nostra rappresentazione assume un ruolo fondamentale all'interno del contesto, determinando lo spazio d'azione del personaggio. Quest'ultimo sembra muoversi all'interno di un ipotetico spazio che, delimitato nel lato che volge verso l'esterno dall'archetto trilobo sovrastante Gabriele, è possibile che continuasse con l'intradosso, divisorio "reale" che lo separa dall'ambiente successivo occupato dalla Vergine.

⁷⁰ P. Orsi (*op. cit.*, 25) rileva nel primo compartimento sotto la cupola di nord ovest, tracce di due intonaci figurati; quello da lui ritenuto più recente, presenta una fascia rossa con lettere bianche gotiche, in due righe, nella quale vi legge "NENTOS" e nel rigo sottostante "E". Inoltre, menziona "un povero altare con un quadro settecentesco di Maria Assunta" posto al centro della parete settentrionale ed ipotizza che ai lati di questo vi fosse un pannello con un'immagine, in quanto superstite una fascia laterale nera con lettere greche incolonnate, dove vi legge "ἡ [ἀ]γάθη [ἀ]πο [βαρ]ύλα".

⁷¹ Leone, *op. cit.*, 17. P. Orsi (*op. cit.*, 25), invece, riporta unicamente la visione di un'immagine a panneggiamenti rossi.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

- G. Abatino, *L'architettura bizantina in Calabria: la Cattolica di Stilo*, Napoli Nobilissima XII (1903) 18–30.
- P. Angiolini Martinelli, *Pittura del Duecento in Emilia Romagna*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 189–192.
- P. Angiolini Martinelli, *Pittura monumentale "bizantina" in Emilia Romagna: la figura del santo-profeta stante, segno, insegna, simbolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 39 (1992) 521–539.
- É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris–Rome 1903.
- R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966.
- C. Bozzoni, *L'architettura*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 278–281.
- H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004.
- F. Burgarella, *Le terre bizantine*, in: *Storia del Mezzogiorno*, II/2, Napoli 1989, 413–517.
- S. Massimo Confessore. *La mistagogia ed altri scritti*, ed. R. Cantarella, Firenze 1990².
- L. Casanova Moroni, *Emergenze dell'architettura bizantina in Calabria*, in: *Calabria bizantina*, ed. V. Pace, Roma 2003.
- L. Cunsolo, *Rapsodie. Stilo nella tradizione e nella storia. Con una lettera di Giosuè Carducci*, Monteleone 1922.
- L. Cunsolo, *La storia di Stilo e del suo regio demanio*, Reggio 1987².
- F. A. Cuteri, *Stilo, la Cattolica. Schede 1996–1997*, Archeologia Medievale 24 (1997) 351–352.
- S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986.
- M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1993.
- M. P. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 151–271.
- P. Delogu, *Il regno longobardo*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, I), 1–216.
- O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.
- O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988.
- C. Diehl, *Chiese bizantine e normanne in Calabria*, Archivio Storico per la Calabria e la Lucania I (1931) 141–150.
- A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, The Art Bulletin LXII (1980) 190–207.
- M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.
- M. Falla Castelfranchi, *Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria (secoli X–XIV)*, in: *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori. Atti dell'VIII e IX incontro di studi bizantini (Reggio Calabria: 1985–1988)*, Soveria Mannelli 1991, 21–41.
- V. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978.
- C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre in Puglia*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980.
- Santa Maria di Anglona. Atti del convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza–Anglona, 13–15 giugno 1991)*, ed. C. D. Fonseca, V. Pace, Galatina 1996.
- C. Garzya Romano, *La Basilicata. La Calabria*, Milano 1988 (Italia romanica, 9).
- J. Gay, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile I jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867–1071)*, Paris 1904.
- T. E. Gregory, A. Cutler, *Pulcheria*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York–Oxford 1991, col. 1757–1758.
- A. Guillou, *L'Italia bizantina dall'invasione longobarda alla caduta di Ravenna*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, I), 217–338.
- R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien: vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963.
- C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001.
- O. Kandić, *Le monastère de Gradac*, Belgrade 1991.
- R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.
- V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- G. Leone, *Forme e modelli della iconografia greco-bizantina nella pittura delle antiche diocesi di Squillace e Gerace*, Bivongi 1996.
- P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 461–475.
- R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII ed il XIV secolo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 165–183.
- M. Macri, *Memorie per servire all'istoria letteraria, civile ed ecclesiastica del Regno di Napoli*, Napoli 1808 (Memoria Istorico-geografica inserita nel volume I).
- M. Mandalà, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata 1935.
- E. Marcato, *Affreschi bizantini e bizantineggianti in Emilia Romagna: i tipi iconografici*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 127–144.
- E. Marcato, *Il tema della Crocifissione a Cipro tra Oriente ed Occidente: San Eracleide a Kalopanayotis*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 41 (1994) 521–539.
- G. Martelli, *Delle chiese basiliane della Calabria e dei nuovi restauri per la Cattolica di Stilo*, Studi Bizantini e Neellenici VIII/2 (1953) 187–192.
- M. Mason, *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva: la genesi degli edifici medievali in una prospettiva storica*, in: *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina: nel 17. centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di Mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, ed. G. Cuscito, Trieste 2005.
- A. H. S. Megaw, *Byzantine Reticulate Revetments*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδου*, III, Atene 1964, 17–19.
- G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- K. Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, Gesta XL/1 (2001) 39–59.
- P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, Catanzaro 1997².
- V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000.
- V. Pace, *Calabria bizantina*, Roma 2003.
- V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazioni di modelli e di maestranze*, in: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, 287–300.
- V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980.
- V. Pace, *La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, ed. C. Bertelli, Milano 1994.
- V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 32 (1985) 259–298.
- E. L. Privalova, *Rospis' Timotesubani. Issledovanie po istorii gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj zhivopisi*, Tbilisi 1980.
- L. Safran, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992.
- H.-J. Schultz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.
- H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, ed. F. von Quast, Dresden 1860.
- R. Spadea, *Archeologia e percezione dell'antico*, in: *La Calabria*, ed. P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino 1985, 653–691.
- C. Stillitano, *La Cattolica di Stilo*, Catanzaro Lido 1998.
- R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When—and Why?*, DOP 52 (1998) 27–87.
- H. Teodoru, *Les églises à cinq coupoles en Calabrie: S. Marco de Rossano et la Catholique de Stilo*, Ephemeris Dacoromana IV (1930) 140–180.
- P. Thoby (*Le Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959).
- H. Torp, *Il Tempietto Longobardo. La cappella palatina di Cividale*, ed. V. Pace, Cividale del Friuli 2006.
- S. Tramontana, *La monarchia normanna e sveva*, Torino 1986.
- C. Turano, *L'attività archeologica di Paolo Orsi in Calabria*, Rivista Storica Calabrese 6/1–4 (1985) 15–33.
- A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli 1967.
- Constantin VII Porphyrogénète. Le livre des cérémonies*, ed. A. Vogt, I, Paris 1935.
- E. Zanini, *Le Italie Bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI–VIII secolo)*, Bari 1998.

Католика у Стилуну и њене фреске

Франческа Заго

У тексту је проучен један од значајнијих споменика византијске уметности у Италији, Католика у Стилуну, која се обично датира у време између последње четвртине X и почетка XI века на основу поређења њене архитектуре са архитектуром цркава сачуваних у истом региону (на пример, Свети Марко у Росану и Свети Лука у Аспромонтеу). Бавећи се сложеном хронолошком и стратиграфском проблематиком фресака цркве у Стилуну, ауторка посебну пажњу посвећује слојевима живописа који показују снажан византијски утицај, а који су настали између краја X и краја XIII века. Продубљена анализа фресака из прве фазе осликавања цркве, с краја X и почетка XI столећа, открила је присуство необичне сцене *Raspeña* с ретком али објашњивом фигуром пророка Давида који је приказан попут византијског цара; фигура има лорос, који владар носи на дан Ускрса и Свете Тројице, а симбол је Христове победе над смрћу. Могуће је да је необичан положај поменуте христолошке сцене у случају Стилуну одређен оријентацијом улаза (смештеног на јужној страни). Псалм 22 (21) чији је текст изгледа био написан на ротулусу, визуелно конкретизује везу између Инкарнације и искупитељске жртве. Давид насликан на поменутом повлашћеном месту представља се као најављивач Месијиног доласка и евоцира византијског цара који „присуствује“ догађају. Ауторка у вези с тим прави поређење са живописом Богородичине цркве у Тимотеусубанију, где је Давид, који је насликан на зиду испред Распења, одевен у хламиду. Као још две занимљиве аналогije поменуте су фреске из Богородичине цркве у Студеници и цркве Благовештења у Градцу. У Студеници два пророка који се појављују у Распењу (Исаија и Мојсије) лебде између звезда и анђела, надгледајући са висине догађај који су најавили. У Градцу, у Богородичиној цркви, у оштећеној сцени Распења међу уобичајеним посматрачима догађаја налази се и фигура која се може идентификовати као пророк Илија.

У другом делу студије расправа се о цркви у Стилуну као изворишту новог типа представа раширеног почев од XIII века у различитим провинцијама Италије. Следећи

старе манастирске везе, од Луканије и Апулије до Лација, та нова оријентација врло рано је нашла плодно тле за своје ширење. Анализа најстаријег слоја живописа Католике дала је драгоцене резултате који би могли да боље осветле питање уметничких веза и начина преношења образаца, као и да, у ширем контексту, покажу да је уметничко и културно наслеђе јужне Италије било зависно од Византије дуже него што се обично мисли. Током XII века, у периоду у којем су у Стилуну деловали итали-грчки мајстори ослоњени на конзервативну комнинску традицију, јавља се снажан паралелизам са иконографским репертоаром пећинских цркава, нарочито апулијских, где се удружују вотивне представе са издвојеним сценама као што су Благовести. Један конзервативнији приступ, међутим, бар кад су у питању избор и распоред иконографских тема које експлицитно упућују на литургију, изгледа да се појављује крајем XII и почетком XIII века. Тај приступ посведочен је како сликањем Вазнесења у своду испред централне апсиде, тако и представама архијереја (св. Јован Хризостом, св. Василије и св. Никола) у две апсиде.

Ауторка претпоставља да је комплетна обнова сликарске декорације у Стилуну могла да буде започета крајем XIII века, уз понављање програма формираног током претходног столећа. Нове Благовести које припадају трећем слоју западног зида замениле су претходне и потпуно се уклапају у јужноиталијанску средину. Она је у то време већ под немачким утицајем. С једне стране држи се тзв. грчког манира и локалног византинизирајућег конзерватизма, док је с друге стране спремна да прихвати нове уметничке тенденције из средишње Италије.

У закључку се још једном истичу непосредни контакти Калабрије са великим византијским уметничким центрима, Цариградом и Солуном, као и са византијским провинцијама, од Кападокије до Балкана и егејских острва. Наглашава се, такође, да је живопис Католике у Стилуну настао у време уметничког превирања које је започело са другом византијском доминацијом над јужном Италијом (крај IX — прва половина XI века), а које је трајало о након норманских освајања 1071. године.

