Pubblicazione realizzata con il contributo del
LIONS CLUB di San Severo.

La fotografia in copertina e quella a colori nel testo
sono di Linea Foto Danese, San Severo.

Le fotografie che documentano le fasi del restauro sono di Liliana Giuranna.

Progetto grafico di Benito Mundi.

Presentazione

Il restauro e, quindi, la riscoperta della bellezza e dell'importanza artistica della Icona della Madonna del Rito non poteva lasciare insensibile il Lions Club di San Severo, da sempre attento agli avvenimenti culturali che lasciano il segno.

Difficile immaginare quanta arte e quanta grazia si celassero dietro le spesse cortine apposte dal tempo e da inopportune manomissioni su questa Tavola. Solo tutto il consumato mestiere di due notissimi restauratori è riuscito a far risorgere l'opera in tutto il suo fulgore.

Ma l'Icona, la cui centralità nella storia e nelle tradizioni torremaggioresi è

attestata da una inoppugnabile documentazione, sarebbe comunque rimasta disinserita da ogni contestualità artistica senza il prezioso apporto della prof.ssa Maria Stella Calò Mariani, che ha definitivamente collocato il manufatto nel circuito culturale internazionale, affermatosi in tutta l'area adriatica tra il XV e il XVI secolo. Gli importanti risultati di questa ricerca scientifica non fanno che ripercuotersi positivamente sulla valutazione globale dell'Icona, conferendole spessore culturale e confermando la sua validità di nevralgica testimonianza storica.

Il Lions Club di San Severo ha recepito questo avvenimento in tutta la sua straordinaria importanza culturale, sociale e religiosa e, con questo "service", intende contribuire a valorizzare il patrimonio artistico del territorio e a tramandarne la memoria alle future generazioni.

Aprile 1991

Dott. Luigi Buccino
Lions Presidente

Prefazione

L'icona della Odigitria (Colei che indica il cammino), venerata in Torremaggiore sotto il titolo di "Madonna del Rito, o di Loreto", etimi l'uno afferente l'aliena liturgia celebrata nella chiesa omonima, l'altro di ambigua genesi, è un'opera di indubbia rilevanza, che la si giudichi per la sua valenza artistica o per i significati storici che racchiude o ancora, e soprattutto, per quel fascino tutto peculiare che emana. Sicchè, quale che sia l'intento, devozionale o scientifico, che ci adduca a questa sacra Tavola, è impossibile sfuggire alla sua dolcissima malia, non essere calamitati dall'arcano magnetismo che prorompe dagli abissi riposti nell'orbite scure della Theotòkos (Madre di Dio).

Arte mirabile e amore struggente, sublimati viepiù da un empireo afflato, hanno qui soffuso il volto ieratico della Gran Madre di una soavità ineffabile, che, all'unisono coi Greci, fa esclamare all'anima: "E' veramente giusto dirti avventurata, o Genitrice del Signore. Tu sei la Beatissima, tutta Immacolata e Madre del nostro Dio. Più veneranda dei Cherubini e incomparabilmente più gloriosa dei Serafini, senza corruzione alcuna hai generato il Verbo di Dio. Noi magnifichiamo Te, vera Madre di Dio".

Resta pertanto un mistero come tanto prezioso, raro manufatto sia potuto sfuggire all'attenzione degli storici dell'arte fino ai nostri giorni. Nè maggiormente accorti si sono rivelati i nostri storici locali, come il Fraccacreta che, nel tratteggiarlo sommariamente, ne lumeggia l'incidenza storica, in quanto memoria legata alla presenza degli Albanesi in Torremaggiore, ma tralascia affatto, senza dubbio per non averle comprese, di rilevarne le peculiarità artistiche.

Tempo fa, in un solatio meriggio d'estate, per la prima volta m'inebriò l'impatto di questa Tavola, che, dalla fitta penombra in cui era immersa, e nonostante maldestri

restauri ed una spessa patina ambrata ne mortificassero le belle fattezze, il vigore cromatico, pure dardeggiava senza posa il suo fluido misterioso, accattivante. E l'animo mio ne fu penetrato, restò annichilito, senza rimedio soggiogato, e per sempre. Anche su di me, dunque, si era attuato il pio anelito del maestro di tanta Effigie, anelito che ciascuno iconografo proclamava nel porre mano alla sua opera: "O Theotòkos, desidero che la tua immagine si rifletta sempre nello specchio delle anime e le conservi pure, che risollevi quanti sono curvi verso la terra e doni speranza a quanti considerano ed imitano questo eterno modello di bellezza". Quel giorno m'imposi di non avere pace se non a restauro della Icona ultimato.

Qualche tempo dopo, mi premurai di sottoporre la nostra Odigitria al giudizio di una delle massime autorità presenti in Italia nel campo della critica d'arte, la prof.ssa Maria Stella Calò Mariani, direttrice dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Bari, la quale non ebbe esitazioni nell'annoverarla tra le più belle e meglio conservate opere bizantine reperibili in Puglia.

Poi, passarono i mesi, gli anni, ma sempre nuove incombenze m'impedivano di onorare l'impegno assunto. A porre fine ad ogni indugio, finalmente intervenne la ferma volontà, il giovanile entusiasmo di un novello sacerdote: Don Quirino Faienza. Travolto dal suo verace, tenace, appassionato amore per la 'Madonna degli Albanesi', mi prodigai con lui nella raccolta dei fondi da destinare al restauro. Con l'approvazione del Vescovo, S. Ecc. Rev.ma Mons. Carmelo Cassati, e del Rev.mo Parroco, Arciprete Don Amedeo Pensato, bussammo al cuore dei torremaggioresi. E fu subito prodigio, di quelli che la pietà mariana soltanto ha potere di compiere: tra i 'Ritaioli', i 'Codacchiari', tra tutti i cittadini s'ingenerò una gara di generosità che sorprese e commosse me sanseverese. Fiorirono così iniziative sempre più ambiziose per rendere bella, accogliente e sicura la piccola, ma aggraziata chiesa 'fuori Porta degli Zingari'. Il fervore che ci aveva pervaso non mancò di contagiare anche Enti e privati cittadini dei paesi limitrofi, quali San Severo, Apricena, San Paolo di Civitate. Dopo il magistrale restauro compiuto dalla Ditta Giuranna di Bari, si è voluto riporre l'icona in una artistica cornice d'argento, lavoro di

cesello della celebre Ditta Catello di Napoli; inoltre, un nuovo, formidabile altare è stato eretto ai piedi della Beatissima, un altare che porta inglobato, a mò di paliotto, un monolito iconoco-epigrafico della seconda metà dell'XI sec., recante un'iscrizione commemorativa che si fa spazio tra le figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine Santissima, presenze, quest'ultime, che ci riportano all'iconografia canonica dell'Annunciazione, qui resa a bassorilievo e con suggestiva essenzialità da un lapicida di chiara appartenenza ad una koinè culturale longobarda, ma con una produzione già informata agli stilemi che saranno propri del romanico. La chiesa, infine, è stata munita di un moderno sistema di allarme per metterla a riparo da eventuali profanatori, qualora questi avessero la meglio sulle solide porte e grate di ferro apposte ad ogni suo accesso.

Il culto per l'Odigitria, dunque, sta per rivivere i suoi antichi fasti in Torremaggiore, città mariana per antica vocazione. Sarà quest'amore filiale per la Tuttasanta a far sì che la venerabile icona della Madonna del Rito venga tutelata, gelosamente custodita ed amata, in quanto riflesso pallido, sì, ma impareggiabile della bellezza e della grazia

divina, ed estremo cimelio di eventi lontani, i cui sedimenti occupano un orizzonte di non trascurabile potenza nella stratigrafia storica della Città, sedimenti che si sostanziano in quell'humus demologico in cui s'approfondano, attingendone linfa vitale, le più nobili radici della Città.

dott. Roberto Pasquandrea
Presidente della Commissione di Arte Sacra
della Diocesi di San Severo

Chiesa di Loreto ieri e oggi

E' bene precisare subito che la Chiesa di Loreto, a differenza di tutte le altre chiese esistenti attualmente a Torremaggiore e di quelle distrutte (e cioè la Chiesa di San Pietro, la più antica di Torremaggiore, di San Sabino, seconda in ordine cronologico, di San Giacomo Apostolo), non fu costruita dai Torremaggioresi, ma dagli Albanesi, residenti a Torremaggiore, nel secolo XVI.

Vi si venera un'antica ed artistica immagine della Madonna con il Bambino. Hanno tutti e due il volto nero. L'immagine è di stile bizantino.

Su questa Cappella ha il diritto di patronato l'Arciprete-Parroco di Santa Maria

(cfr. Luigi Cardillo, Dizionario corografico, storico, statistico della Capitanata).

Il 1º maggio 1969, S. E. Mons. Valentino Vailati, allora Vescovo di San Severo, la dichiarò succursale di Santa Maria. Credo opportuno citare dalla sua lettera-decreto al sottoscritto quello che più interessa lo storico: "... per il bene dei fedeli che gravitano intorno a questa Chiesa, e per maggior unità del ministero pastorale parrocchiale, sono venuto alla determinazione di dichiarare la chiesa di Loreto "Chiesa Succursale" della Chiesa parrocchiale di Santa Maria in Torremaggiore, a norma del vigente codice del Diritto Canonico, sotto la diretta responsabilità del Parroco... Debbo anche far presente che la responsabilità pastorale circa il buon funzionamento della Chiesa succursale, a vantaggio dei fedeli, è direttamente del Parroco".

La Chiesa di Loreto, (questo vale per la storia) fu radicalmente e totalmente restaurata e adattata alle nuove norme liturgiche post-conciliari, negli anni settanta, dal sottoscritto Arciprete.

Mi è gradito riferire un fatto storico -che forse nessuno conosce- e cioè che il

famoso medico napoletano Giuseppe Moscati, da poco elevato agli onori degli altari da Giovanni Paolo II, attuale Pontefice, venuto a Torremaggiore perchè chiamato a consulto per un infermo della famiglia Santoro, si fermò a pregare davanti all'immagine della Madonna di Loreto, apprezzandone la bellezza.

Sono quindi lieto dell'avvenuto restauro di detta immagine, voluto da S. E. Mons. Carmelo Cassati, Vescovo di San Severo, e dal suo attivo collaboratore Dott. Roberto Pasquandrea.

A loro va il mio personale ringraziamento e quello dei fedeli che io interpreto ed esprimo, ben conoscendo la loro particolare devozione che nutrono per la Beata Vergine Maria, Madre di Cristo e della Chiesa.

Don Amedeo Pensato
Arciprete-Parroco di S. Maria della Strada

La Vergine Odigitria di Torremaggiore e la pittura postbizantina in Puglia

Dal Medioevo all'età moderna una produzione pressochè ininterrotta di pitture di ascendenza bizantina (affreschi, tavole, miniature) ha connotato il panorama artistico pugliese. Nel vivo del tessuto culturale della regione esse costituiscono un intimo peculiare elemento: espressione delle istanze religiose (si pensi al perdurare del rito greco) e delle inclinazioni del gusto di particolari fasce di committenti, esse rimandano un efficace riflesso delle vicende sociopolitiche di quel volgere di anni: spesso sono da collegare alle minoranze etniche e religiose di origine orientale residenti in Puglia (nuclei greci, schiavoni, albanesi) e certo non restarono estranee alle linee della politica in

Oriente di sovrani e principi meridionali, che spinsero i loro domini dall'area crociata alle terre balcaniche; inoltre adombrano i legami che andavano reciprocamente allacciando diocesi e comunità monastiche (benedettine e francescane *in primis*), ricalcando la rete delle relazioni commerciali che intercorsero fra città portuali dell'una e dell'altra sponda adriatica.

Nella sfera del sacro, le innumerevoli immagini dedicate alla Vergine madre di Dio consentono di attraversare, con particolare ricchezza di testimonianze ed intensità figurativa, l'ideale ponte che lega Puglia e Oriente mediterraneo, facendo risaltare quanto incisivo e durevole sia stato, e nelle formule dell'iconografia e nelle scelte stilistiche, l'incontro fra cultura bizantina ed occidentale.

L'Occidente ha sviluppato forme di devozione ed espressioni figurative con caratteri propri, ma è stato sempre ricettivo rispetto ai modelli orientali: fino alla caduta di Bisanzio (1453) e oltre ancora, sull'onda di una tenace devozione, hanno passato le frontiere innumerevoli icone dedicate alla Vergine (le tavole attribuite a San Luca

La Vergine Odigitria
venerata in Torremaggiore sotto il titolo di
Madonna del Rito

costituiscono soltanto uno fra i più espliciti segni); lungo gli stessi itinerari sono giunti maestri itineranti, pittori, mosaicisti, orafi. Basti ricordare, al proposito, quelli chiamati per realizzare mirabili imprese dall'abate Desiderio a Montecassino, dai sovrani normanni in Sicilia, dalla comunità greca di Venezia.

Le distanze fra mondo orientale ed occidentale sembrano accorciarsi in modo sorprendente e repentino, con il movimento delle crociate, i principati franchi d'Oltremare e gli insediamenti degli ordini cavallereschi di qua dal mare, la supremazia di Venezia nel Mediterraneo orientale.

Caduta Bisanzio in mano turca, nel solco dell'arte paleologa fiorisce una pittura tesa a perpetuare e a custodire a livello tecnico, stilistico e iconografico la preziosa eredità costantinopolitana. Profondamente radicata nella religione, essa potè unificare in una sorta di «koinè» tutto il mondo ortodosso, accomunando territori posti sotto il dominio ottomano e veneziano.

A diffondere tale pittura contribuirono artisti itineranti (greci soprattutto) che è

facile incontrare in missione lungo le coste della penisola. Intanto, a partire dalla seconda metà del XV secolo la icona, oggetto di secolare venerazione, diventa materia di scambio su vasta scala. Di questa straordinaria circolazione di manufatti e di maestri, ancora oggi si incontrano tracce significative da Venezia alla Romagna, dalle Marche al Molise, alla Puglia e alla Calabria.

Già nel secondo Quattrocento la Puglia accoglie icone cretesi: nella Basilica di San Nicola a Bari si conserva il trittico con la **Madonna della Passione** tra S. Giovanni Evangelista e S. Nicola di Bari, opera di notevolissimo livello da affiancare alle tavole note (a Fiesole, a Ston) di Andrea Ritzos da Candia. Ad essa vanno aggiunti i polittici dipinti «alla greca» che i Balì di S. Stefano di Monopoli commissionarono per chiese del loro baliaggio (nella stessa Monopoli e a Fasano) nello stesso arco di anni. Il polittico superstite, dall'abbazia di S. Stefano passato nel Museum of Fine Art di Boston, a lungo attribuito al XIV secolo e a pennello veneziano, ben si colloca nella cerchia dei pittori cretesi, attestando il privilegiato rapporto che i cavalieri gerosolimitani intrattennero con

iconografi di formazione cretese, forse immigrati sulla nostra costa.

Giova ripercorrere, al proposito, gli itinerari seguiti da alcuni pittori lungo le rotte dell'Adriatico.

Nel 1504 due pittori ragusei, Matko Milovic' e Vladislav Božidarevic' stipulano a Ragusa (Dubrovnik) un contratto con il quale si impegnano a trasferirsi nel Gargano, a Vieste e dintorni, evidentemente attratti da vantaggiose committenze. Un precedente prossimo, nato nella scia di ben consolidati scambi commerciali, risale al 1498, quando il pittore Marino di Lorenzo Dobricevic inviava, da Ragusa a Vieste, una statua lignea policroma, raffigurante Sant'Antonio di Padova: *pulchram, bene intaleatam et bene proportionatam et pictam bonis coloribus* (Fiskovic', 1961). Dell'équipe ragusea facevano ancora parte Medo Miličevic', maestro incisore, e Frano Matijin, figlio di Matko: si trattava di un atelier itinerante autosufficiente, vista la presenza accanto a pittori capaci di dipingere sia alla occidentale (con forte intonazione veneto-marchigiana) che «more greco», di un esperto nell'intaglio ligneo. Nel mercato dell'arte erano frequenti le

richieste di polittici lignei con fondo aureo e cornici intagliate, o di icone dorate. Non si conoscono a tutt'oggi in Puglia opere ascrivibili all'équipe ragusea; ci sembra tuttavia plausibile ipotizzare che almeno Frano, «l'artiste plus remarquable parmi les peintres de tendances byzantines à Dubrovnik», si dedicasse a Vieste e in altri centri del Gargano, alla pittura di icone.

Nella corrente pittorica post bizantina, largamente diffusa in area balcanica, ben si inserisce la sua opera più nota, il trittico con la Vergine e il Bambino tra S. Stefano e S. Giovanni Evangelista, nella chiesa del villaggio Sustjepan, presso Dubrovnik.

Un altro maestro itinerante attivo fra Puglia e Dalmazia è Angelo Bitzamanos, nativo di Candia e scolaro di Andrea Pavias: nel 1518 egli esegue per la confraternita dello Spirito Santo nel villaggio di Komolac, presso Ragusa, un retablo del quale oggi resta soltanto la predella.

Più tardi lo incontriamo a Otranto, ove ebbe bottega con Donato, probabilmente suo fratello; nelle sue opere il bilinguismo di fondo, proprio della pittura cretese, si flette

disinvoltamente a seconda del gusto e delle esigenze della clientela.

Non dissimili esperienze, modulate corsivamente fra tradizione paleologa e pittura dell'Italia centrale, sembra esprimere il pittore Michele Greco di Lavelona, che nel 1508 firma per la chiesa di S. Maria Maggiore a Guglionesi il trittico con la Vergine in trono fra S. Giovanni Battista e S. Nicola, la Pietà nella cimasa.

Negli anni Settanta del Cinquecento, dipingono in Puglia o per la Puglia Michele Damaskinos, caposcuola e massimo rappresentante della pittura cretese, e il pittore Emmanuele.

Nel 1574 la colonia greca di Venezia affidava al Damaskinos la decorazione della chiesa di S. Giorgio dei Greci: pressochè contemporaneamente sembrano essere pervenute al maestro commissioni da città pugliesi. E' sua la **Madonna del Rosario** nella chiesa di S. Benedetto a Conversano (opera autografa) e gli si può attribuire fondatamente, tanto palesi sono le somiglianze, la tavola di analogo soggetto, datata 1574, nel santuario di S. Maria dei Martiri a Molfetta.

Tralasciate le rigide preziosità bizantine, per corrispondere al gusto dei clienti pugliesi, il maestro adotta un gradevole linguaggio manieristico, d'intonazione veneziana.

Nello stesso orizzonte culturale si inserisce il cretese Emmanuele che nel 1577 eseguiva un quadro «con l'historia delli Magi, con la cornice d'oro» per la cappella della famiglia Fera nella chiesa di San Francesco a Monopoli.

Nell'isola di Creta, la più importante colonia veneziana nel Mediterraneo orientale, fra Quattro e Seicento sono attive fiorenti, popolose botteghe di iconografi. Nelle loro opere si esprime con notevolissimi esiti formali, l'incontro fra cultura greca e cultura europea, che abbiamo visto essere connotato costante della pittura postbizantina.

Con la occupazione turca dell'Albania, nel corso della seconda metà del Quattrocento una ondata di profughi giunse nel mezzogiorno d'Italia, accolta con il favore dei sovrani aragonesi.

Come le comunità di greci e di schiavoni, così quelle albanesi non vollero cancel-

lare il loro passato culturale.

La continuità del rito orientale contribuì a non recidere i legami religiosi degli albanesi ortodossi, insediatisi in Italia, con la madrepatria. Qui le tradizioni culturali trovarono un sostegno nella lotta della resistenza contro la dominazione ottomana: «la lutte pour la culture et la langue du peuple était un moyen de la lutte contre les envahisseurs étrangers» (T. Popa, 1966).

In questo clima fiorisce nella prima metà del XVI secolo l'attività del pittore Onouphrios, protopapas di Neocastro (Elbasan), massimo rappresentante della pittura postbizantina in Albania. Nella sua opera confluiscono tradizione bizantina e apporti occidentali, al punto da rendere plausibile l'ipotesi che egli abbia viaggiato in Italia, venendo in contatto con l'arte tardogotica e rinascimentale. E' l'opinione di Theophan Popa: «les rapprochements avec l'art italien du temps ... ne peuvent être expliqués que si l'on part du fait qu' Onufre vivait et agissait en Albanie, où les conditions effectives historico-ecclésiastiques créèrent la possibilitè qu'à travers la colonie orthodoxe alba-

naise en Italie méridionale, qui relevaient pour un certain temps ecclésiastiquement de l'archevêché d'Ohrid, il prenne contact et connaisse certains éléments de l'art italien du temps de la Renaissance».

Non si può perciò escludere che lo stesso Onouphrios, o pittori della sua cerchia (fra cui il figlio Nicholas) siano stati chiamati in Puglia dalle comunità albanesi ad eseguire icone per le loro chiese di rito ortodosso. I cicli murali eseguiti dal maestro in diverse città, a Valsh, Shelcan, Berat, Kastoria Moldovitsa, e le icone (fra le quali alcune in miniatura) che gli si possono attribuire, provano la sua mobilità e insieme il vasto successo che gli arrise. Egli è a ragione riconosciuto «le fondateur d'une école de l'art postbyzantin en Albanie».

Fra XV e XVI secolo nuclei di albanesi si stanziarono in alcuni centri della Capitanata e del Molise. Ben documentate sono le comunità insediate in San Severo, a San Paolo di Civitate, nella vicina diocesi di Larino; di una comunità albanese stanziata a Torremaggiore si trova ripetutamente menzione in studi di carattere locale (Iacovelli,

Fiore, Pasquandrea). Pur non fondata su prove documentarie dirette, l'ipotesi che lega la bella icona della chiesa della Madonna del Rito a una committenza albanese, suona tuttavia convincente e suggestiva.

La tavola raffigura la Vergine Odigitria venerata dagli Arcangeli Gabriele e Michele. Il tributo di una secolare devozione vi ha lasciato segni vistosi: ai danni provocati alla superficie dipinta dal calore di innumerevoli ceri si aggiungeva (prima dell'ultimo restauro) il guasto dei chiodi conficcati nel legno per adornare la Vergine e il Bambino con corone e gioielli, attributo di regalità. Vernici opache e ridipinture forse settecentesche, avevano inoltre finito di offuscare l'antico splendore.

Dopo l'accurata operazione di restauro condotta per la lodevole iniziativa del dott. Roberto Pasquandrea, Presidente della Commissione di Arte Sacra della Diocesi di San Severo, la tavola ha riacquistato in gran parte la primitiva bellezza.

L'opera si colloca nell'alveo della pittura postbizantina d'intonazione cretese e interpreta il tipo della *Vergine Odigitria*. Per secoli le icone più venerate sono state,

ovunque, oggetto di repliche da parte di committenti devoti. I vari tipi iconografici di Maria discendono da un remoto prototipo miracoloso o dal ritratto eseguito dal vivo dall'evangelista Luca. La convinzione di possedere un "ritratto" autentico della Vergine o una sua riproduzione, rende l'icona mariana venerabile come una preziosa reliquia. Da qui la rigorosa cristallizzazione, attraverso i secoli, di pochi ben definiti modelli.

L'icona di Torremaggiore ripete l'insigne esemplare conservato, fino alla conquista turca di Costantinopoli, nel santuario della Odigitria. L'imperatrice Pulcheria aveva ricevuto in dono da Gerusalemme l'icona come ritratto dipinto da S. Luca: volle affidarla a una comunità di monaci, devoti alla Vergine insediati presso una sorgente (il convento di *Odigi*). In questo luogo Maria operava miracoli soprattutto a beneficio dei ciechi, che i monaci soccorrevano offrendosi come loro guida. La Madonna vi assunse ben presto il titolo di *Odigitria*, colei che mostra il cammino.

Dalla nostra tavola la Vergine fissa il fedele indicando con la destra il Figlio, la vera via della salvezza. Maria e Gesù sono presentati nell'abbigliamento siro-palestinese dei

primi tempi cristiani: la tunica leggera, il mantello, la cintura, i sandali, invariabilmente adottati nella iconografia orientale.

Nella icona di Torremaggiore Maria indossa una tunica verde scuro e il *maphorion* purpureo; i capelli, secondo il costume consueto, sono racchiusi in una cuffia. Sul braccio sinistro della Madre siede il Bambino, presentato come adulto nel gesto e nelle vesti; egli è il Verbo incarnato, l'Emmanuele, il Maestro: benedice con la mano destra e con la sinistra stringe un rotolo di pergamena.

Che l'antico modello sia passato attraverso una interpretazione di tono cretese, lo indicano alcuni particolari di peso non secondario. I grandi occhi a mandorla della Vergine fissano il fedele pensosi e velati di mestizia. La più scoperta novità è nel Bambino Gesù, cui conferisce una inconsueta grazia infantile la chioma folta e ricciuta, di un bel biondo ramato, non estranea, ci sembra, a suggestioni tardogotiche di marca veneziana. Il modello bizantino invece imponeva al tipo di Gesù Bambino l'alta fronte stempiata, da adulto.

Pur nell'adozione del comune linguaggio tardobizantino, la tavola trova accenti inconfondibili e precipui. Emergono i caratteri iconografici e stilistici di un prodotto di notevole qualità, radicato nella tradizione paleologa e aperto ad accogliere elementi del gotico maturo. Le consonanze avvertibili con opere della cerchia di Andrea Ritzos (nella silhouette degli Arcangeli, nella eleganza delle mani, nelle pieghe scheggiate e geometrizzanti del manto della Vergine) non contrastano tuttavia con un possibile riferimento alla cerchia albanese del pittore Onouphrios. La stessa datazione dell'opera può ancora oscillare tra la fine del XV secolo e la prima parte del XVI.

Aver restituito nuova giovinezza all'immagine della *Odigitria* ha il valore di un dono e di una preghiera. Per generazioni e generazioni la bella Vergine bizantina continuerà ad essere punto d'incontro fra la terra e il cielo, fuoco centrale verso cui convergono la preghiera immutabile degli Arcangeli e l'attesa di grazie, perenne e sempre rinnovata, da parte degli uomini; ispirerà ancora innumerevoli preghiere, non dissimili nella sostanza da quella fiorita, oltre mille anni fa, dal cuore di Giovanni

Damasceno:

«Tu sei il trono regale, presso il quale si erano disposti gli angeli, contemplando il loro Signore e Creatore sedutovi. Tu hai assunto il ruolo di mistico Eden, più sacro e più divino dell'antico: mentre in quello, infatti, abitava l'Adamo fatto di terra, in Te il Signore del Cielo».

Prof. Maria Stella Calò Mariani
Direttrice dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale
e Moderna dell'Università di Bari

Nota bibliografica

Sulla pittura postbizantina in generale offrono un quadro critico illuminante i contributi raccolti in M. Chatzidakis, *Ètudes sur la peinture postbyzantine,* Variorum Reprints, London 1976.

Le mostre susseguitesi nell'ultimo trentennio, nei paesi dell'Est e in Europa, hanno ampliato notevolmente le conoscenze sull'argomento.

Della folta bibliografia sulla pittura cretese si ricordano: A. Embiricos, *L'école crétoise, dernière*

phase de la peinture byzantine, Parigi 1967; M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venezia 1962; N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th-16th Century)*. Exhibition Catalogue, Benaki Museum, Athens 1983; *Affreschi e icone della Grecia* (X-XVII secolo). Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, settembre-novembre 1986), Atene 1986.

Un primo *corpus* delle icone post-bizantine in Puglia è in: M.S. Calò Mariani, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari. Contributo alla storia dell'arte in Puglia*, Bari 1969 (pubblicazione della tesi di laurea, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Bari, a.a. 1960-61); incrementato in studi successivi: M.S. Calò Mariani, *Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, in *Società, cultura, economia nella Puglia medioevale*, a cura di V. L'Abbate, Atti del convegno di studi su: Il territorio a sud-est di Bari in età medievale (Conversano 1983), Bari 1985, pp. 385-428; Ead., *San Nicola nell'arte in Puglia fra XIII e XVIII secolo*, in AA.VV., *San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte, tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 98-137; Ead., *Monopoli e le correnti dell'arte tra Medioevo e Rinascimento, in Monopoli nell'età del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studio (Monopoli 1985), Monopoli 1988, pp. 627-679, in part. pp. 627-640. Una recente rassegna delle icone pugliesi fra XV e XVIII secolo è presentata da C. Gelao in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Catalogo della Mostra a cura di P. Belli D'Elia, (Bari, Pinacoteca

Provinciale, ottobre-dicembre 1988), Bari 1988.

Sui rapporti fra le due sponde adriatiche e la circolazione di pittori quali Frano Matijin e Angelo Bitzamanos, basti ricordare: C. Fiskovic', *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medioevo*, in *Archivio Storico Pugliese*, 14, 1961, pp. 180-190; V. Djuric', *Frano Matijin, peintre ragusain du XVI siècle* (résumé), in *Starinar*, V-VI, 1954-55, p. 154; *Icônes de Yugoslavie*, Texte et catalogue: V. Djuric', Belgrade 1961; M. Bianco Fiorin, *L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte*, in *Bollettino d'arte*, 27, 1984, pp. 89-94.

Sulla presenza degli Albanesi in Puglia e nel vicino Molise fra XV e XVI secolo si ricordano, dagli studi più recenti: E. Tomai Pitinca, *Comunità greco-albanesi in diocesi di Larino. Aspetti ecclesiali e di costume*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, n.s. 38, 1984, 31-33, pp. 59-63; Id., *Istituzioni ecclesiastiche dell'Albania tarantina*, Galatina 1984; P. Corsi, *Atti del 5º Convegno di Preistoria, Protostoria, e Storia della Daunia* (S. Severo, dicembre 1983), San Severo 1988, a cura di B. Mundi e A. Gravina.

Della icona di Torremaggiore si trova menzione in M. Fraccacreta, *Teatro topografico storico poetico della Capitanata e degli altri luoghi più memorabili e limitrofi della Puglia*, Napoli 1834; E. Iacovelli, *Cenni storici su Torremaggiore*, San Severo 1911; M. S. Calò Mariani, *Monopoli e le correnti dell'arte*, cit., p. 639; R. Pasquandrea, *Fiorentino: una città bizantina di frontiera (XI-XIV sec.)*, in *Profili*

della Daunia Antica, Foggia, 1986.

Sulla pittura post-bizantina in Albania e in particolare sul pittore *Onouphrios* v.: M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1350-1550)*, II, in Id., *Ètudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976; G. Valentini, *Precisazioni intorno al pittore albanese metabizantino Onufrio*, in *Sheizat*, 1962, n. 5-6, pp. 183-184; Th. Popa, *Onufre, une figure éminente de la peinture albanaise*, in *Studia Albanica*, Tirana, t. III, 1966, n.1, pp. 291-303.

A proposito del valore della icona come strumento privilegiato di rivelazione, cfr.: E. Galbiati, *L'icona: immagine di contemplazione*, in *Le icone di Zagorsk dal XV al XIX secolo*. Catalogo della Mostra a cura di D.G. Santi, G. Bertolo, R. De Grada, (Milano, Museo del Duomo, maggio-giugno 1989), Milano 1989, pp. 22-23. Per i caratteri iconografici v.: G. Gharib, *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma 1987; *Imago Mariae, Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Catalogo della Mostra a cura di P. Amato, (Roma, Palazzo Venezia, giugno-ottobre 1988), Roma 1988.

Per la preghiera di Giovanni Damasceno: *Omelie cristologiche e mariane*, Città Nuova, Roma 1980.

L'Icona prima del restauro

L'Icona dopo i primi saggi di restauro

Relazione sul restauro dell'icona raffigurante "Madonna con Bambino e Angeli" della chiesa del Rito in Torremaggiore (Fg).

Misure: cm 101,5 x 60,5 x 2,5

Tecnica: tempera all'uovo

Preparazione: gesso da doratore, colla animale e tela di lino (incamottatura)

Supporto: legno di abete in un solo pezzo

Stato di conservazione prima del restauro:

Sulla superficie pittorica si notavano strati irregolari di vernice alterata, particolarmente evidenti sul volto della Madonna, cattivi ritocchi debordanti sul colore originale e alcune

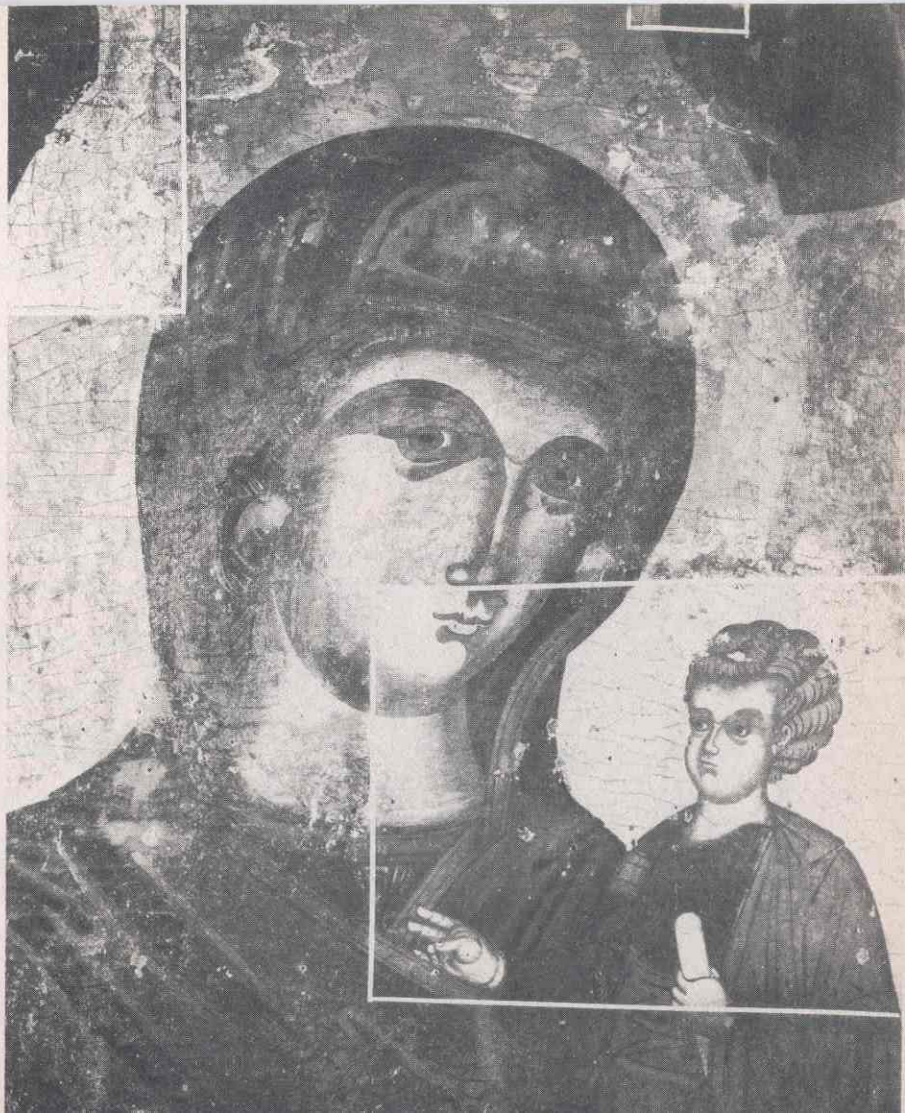
lumeggiature ricalcate con colori ad olio. La stuccatura, molto evidente sul collo della Vergine, era a base di cera di candele. Nella parte bassa una estesa ridipintura copriva parte del mantello della Vergine e una grossa mancanza dello strato pittorico. Nell'area della stessa si notavano due lesioni della tavola. Intorno ai volti della Madonna e del Bambino erano evidenti le impronte delle corone e vari fori causati dall'applicazione dei monili. Inoltre sulla superficie pittorica erano evidenti vari sollevamenti del colore specialmente intorno alla mano destra della Vergine, dovuti allo svuotamento del legno causato dal tarlo.

La cornice che riquadrava l'icona, in legno di castagno dorato con argento meccato, era posticcia.

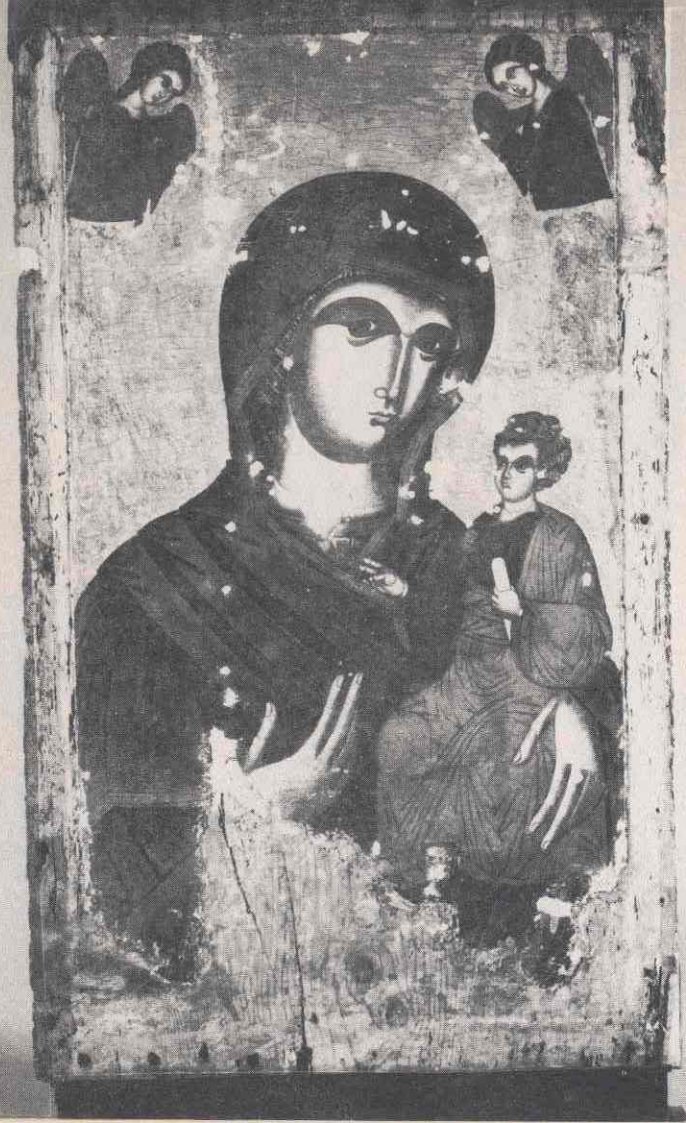
Sul bordo e sul retro della tavola (priva di traverse) era presente uno strato di comune pittura marrone ad olio.

Il restauro della suddetta opera è stato così effettuato:

- Rimozione della vecchia cornice.



Particolare del restauro



L'Icona prima dei ritocchi cromatici

- Consolidamento del colore, mediante microiniezioni sottopellicola con colla animale e successiva applicazione di pesi leggeri.
- Rimozione dello strato di pittura ad olio, posto sui bordi e sul retro della tavola, e della stuccatura rosa sottostante.
- Disinfestazione della tavola con Arbezol speciale incolore mediante iniezioni nei fori dei tarli, spennellature e spruzzatura con compressore Airless. (L'operazione è stata ripetuta due volte con intervalli di 10 giorni).
- Consolidamento delle zone indebolite dal tarlo mediante stringature e spennellature con Paraloid B 72 in clorotene applicato in più fasi, in concentrazioni del 4-8%.
- Ripristino delle lesioni della tavola con collante epossidico e polvere di legno; rimozione dei vecchi tasselli, posti sull'angolo sinistro in alto e negli angoli sinistro e destro in basso, e applicazione dei nuovi in legno di abete stagionato; stuccatura delle superfici lignee a vista, dei fori dei chiodi, delle cavità dei tarli, con polvere di legno e collante acrilico AC 33.

- Applicazione della parchettatura, formata da tre traverse in legno di abete e Ramin.
- Pulitura del colore con l'uso prevalente dei bisturi e dei seguenti solventi: Dimetil, Amile Acetato, Ciclosillamina diluita in acqua.
- Stuccatura delle lacune del colore con gesso a oro e colla animale.
- Ritocco pittorico con colori puri ad acquerello e a vernice, eseguito a rigatino.
- Verniciatura con resina mastice.
- Documentazione fotografica a colori.

Liliana Giuranna
Restauratrice

La Commissione di Arte Sacra della Diocesi di San Severo ringrazia vivamente:

l'Illustrissimo Sindaco di Torremaggiore, Sig. Pietro Liberatore, e tutta l'Amministrazione comunale, per aver consentito il riutilizzo dell'epigrafe dell'Annunciazione, a decoro del nuovo altare nella chiesa della Madonna del Rito;

il Comitato Consultivo della Banca Popolare di Milano, nelle persone del dott. Angelo Castiglioni, dott. Angelo Raffaele Bonanno, comm. Michelangelo Bevere, ins. Libero Ernesto Florio, dott. Giulio Padalino, dott. Francesco De Filippis, dott. Alfonso de Filippis, per aver concesso il finanziamento del restauro dell'Icona;

i dottori Giovanni e Tilde Niro, che hanno offerto la cornice d'argento della

Icona in memoria del dott. Aurelio Pensato, farmacista;

le Signore Angela e Maria Leccisotti che hanno donato l'altare;

la Sig.ra Iolanda Moscatelli, per l'offerta del leggio in pietra e della nuova pavimentazione del presbiterio;

la Vetreria D'Amico di San Severo, per il dono della teca di cristallo, in cui è stata riposta l'Icona, e per altre opere vetrarie;

la Banca Popolare Dauna e i tanti cittadini, in particolare il comm. Ettore Lupo e la sua gentile Sig.ra Angela, e il Sig. Raffaele Carretta che hanno voluto contribuire generosamente alle spese sostenute per opere di modifiche, abbellimenti e restauri alla chiesa, oltrechè per l'installazione, nella stessa, di moderni sistemi di sicurezza;

il Lions Club di San Severo, per la presente pubblicazione.