

ANTICHE PRESENZE SERBE IN ITALIA: STORIA E ARTE PER LA RICOSTRUZIONE DEI FILI PERDUTI

di Rosa D'Amico

in: *'Strenna storica bolognese'* 2003, pp. 155- 175

Fino a date relativamente recenti- in pratica fino ai primi decenni del secolo appena trascorso- le informazioni sul grande patrimonio storico e artistico della Serbia due- trecentesca erano poco diffuse, quando non del tutto ignorate (1). E la perdita di conoscenza, conseguente all'interruzione degli antichi contatti, non poteva rendere appieno giustizia a un mondo che non solo l'arte e i commerci, ma tanti momenti sociali e politici avevano collegato al nostro.

Solo nel corso dell'800, dopo un lungo silenzio, avevano ripreso a circolare alcune sia pur sporadiche segnalazioni sulla ricchezza culturale di quei luoghi, dovute all'interesse e al paziente lavoro di riscoperta da parte sia di viaggiatori e diplomatici stranieri che di ricercatori balcanici, usciti dall'ombra per stabilire un più consapevole rapporto con la propria storia. Documentate prima da disegni, poi da qualche parziale riproduzione fotografica, le maggiori testimonianze pittoriche, scultoree e architettoniche presenti nei più importanti monasteri costruiti nella 'Vecchia Serbia' tra XIII e XIV secolo restarono comunque in Occidente, almeno fino agli anni venti- trenta del '900, esclusivo oggetto d'interesse da parte di qualche specialista ed erudito particolarmente attento, e anche in questo caso quasi sempre come espressione di una cultura affascinante, ma 'lontana'.

La scarsa attenzione rivolta all'importante rapporto tra le esperienze maturate in quei territori e quelle proposte contemporaneamente in diversi luoghi della nostra penisola derivava anche dalla considerazione limitata allora attribuita presso di noi- salvo alcune eccezioni- all'intero complesso dell'arte bizantina, spesso conosciuta più nei suoi aspetti decadenti e provinciali che nei suoi più alti raggiungimenti. Quasi a chiudere un cerchio, proprio la mancanza di dirette e precise notizie su una parte significativa di quel patrimonio- i monumenti dell'entroterra balcanico, gravemente danneggiati, materialmente e simbolicamente, nel corso dei secoli- aveva contribuito ad approfondire quella frattura. Solo da quando, con la riacquistata consapevolezza del suo valore anche come espressione di identità, è tornata a riemergere una più integrale interpretazione dell'unitaria grandezza di quel mondo, si è potuto ricominciare con pazienza a riannodare il 'filo' degli antichi rapporti e, sia pur con qualche problema e qualche diffidenza, è stata riaperta la strada a nuovi approfondimenti. Oggi quella via può essere finalmente percorsa con più sicurezza, e nessuna ragione contingente può consentire di interromperla di nuovo, pena l'ulteriore perdita di dati materiali e documentari indispensabili alla ricerca. Ogni dimenticanza o silenzio sugli antichi 'passaggi'- ogni strumentale 'cancellazione' di intere identità territoriali e nazionali, come quelle verificatesi nel corso della storia a causa di reciproche diffidenze, difficoltà dei percorsi, conflitti armati- crea forti danni all'unitarietà della conoscenza (2)

Sulla base delle sempre nuove acquisizioni conoscitive conseguenti al graduale recupero di cicli e monumenti e all'approfondirsi del dialogo tra studiosi le più aggiornate indagini tendono ormai a fornire nuove angolature alla ricerca sui grandi cicli dei monasteri serbi, visti non solo come testimonianze altissime della cultura di quella terra, ma anche come conferma 'materiale' della sua apertura agli scambi.

Le reciproche suggestioni individuate tra le esperienze artistiche della nostra penisola e quelle del mondo balcanico trovano conferma, specie per il secolo XIII, nel riconoscimento di importanti 'prestiti' iconografici e formali: a lungo giudicati genericamente 'bizantini' o 'protopaleologi' da un lato, 'romanici' e 'gotici' dall'altro- con una generalizzazione pure dovuta allo spezzarsi di antichi fili di conoscenza- quei prestiti, ad un'analisi più approfondita, risultano anch'essi visibile risultato dell'incontro- scontro tra due civiltà. Incentrato soprattutto sulla costruzione di opportune alleanze politiche e sulla promozione di proficui scambi commerciali, lungo le rotte adriatiche e le strade che traversavano i Balcani scendendo verso Costantinopoli, il complesso rapporto tra i due mondi ben si inserisce nella storia del Duecento: pur attraverso momenti alternati, quello fu infatti un secolo che vide le varie anime della società europea dialogare tra loro e con le altre realtà mediterranee, creando, tra alleanze, scontri e conflitti, una più ampia 'comunità culturale', di cui Bisanzio, come città principale dell'epoca, fu importante centro di riferimento. Nell'ambito di tale lettura 'aperta' dell'antica società europea, sottoscritta in particolare da Hans Belting e divenuta centro del dibattito sul rapporto tra le culture d'Oriente e il nostro Medioevo, furono particolarmente importanti, per la nascita di tante dimenticate relazioni, proprio le scelte operate dagli Stati formati nei Balcani a seguito dell'indebolimento dell'Impero 'romeo'-culminato, nel 1204, nella caduta di Costantinopoli, e proseguito fino alla riscossa dei Paleologi nel 1261. La conseguente perdita di coesione politica tra le diverse realtà che ne facevano parte divenne per le nascenti identità politiche balcaniche una forte occasione da sfruttare per la propria crescita: e la volontà di sviluppare rapporti con l'Occidente ne risultò in più occasioni rafforzata.

Vero e proprio 'snodo' tra i due mondi, culturali e politici, di cui il suo territorio rappresentava un punto importante di unione e di attrito, la Serbia - che acquistò la totale autonomia politica e religiosa tra 1217 e 1219- costituì allora, per la sua stessa posizione geografica, un importante 'ago della bilancia'. Fin dall'epoca dei primi Nemanja e in particolare nel corso del secolo XIII periodi di stretta aderenza al mondo bizantino vi si alternarono a frequenti e privilegiati momenti di apertura verso i 'Latini', confermati da eventi altamente simbolici e da unioni matrimoniali che legarono direttamente i membri della dinastia balcanica a potenti famiglie occidentali. Vale la pena fare ancora una volta cenno alla presenza nel giovane Stato di importanti figure femminili 'acquisite', tra le quali spiccano la veneziana Anna Dandolo e la 'francese' Elena d'Angiò. La prima, imparentata - si ricordi- con Enrico Dandolo, uno dei protagonisti della conquista di Costantinopoli da parte dei 'latini', fu alla corte serba dal primo decennio del Duecento fino alla

morte, avvenuta alla metà del secolo. Quale segno e risultato visibile di un 'cambio' di alleanze motivato dal cambiamento della situazione nella capitale imperiale, Stefano Primocoronato si unì a lei dopo aver ripudiato la bizantina Eudossia. Anna, assunta al ruolo di regina nel momento in cui la nuova realtà politica balcanica ottenne una riconosciuta autonomia, mantenne certo una sua influenza anche accanto ai successori, confermata quando, dopo i figliastri Rodoslav e Vladislav, divenne re suo figlio Uros. Nell'epoca in cui nascevano o venivano rinnovati monasteri come Studenica (foto 1) e Mileseva, le cui splendide pitture furono affidate ai maggiori maestri ' greci ' del tempo, anche la sua presenza e il suo diretto legame con i conquistatori della capitale bizantina poterono contribuire a costruire rapporti tra quelle realtà, la Serbia e l'altra sponda adriatica. Qualche suggestione potrebbe esserne derivata ad esempio nelle scelte culturali riconoscibili a Venezia, particolarmente nei mosaici di San Marco, dove già nei primi decenni del XIII secolo sono stati riconosciuti possibili legami con esperienze artistiche di matrice balcanica.

Un significato ancora più rilevante per gli scambi due - trecenteschi dovette rivestire a partire dalla metà del Duecento la funzione anche politica della 'francese' Elena (3) in un momento di complessi intrecci per le vicende del Regno: per quasi mezzo secolo, anche se ovviamente insieme ad altri fattori, ella rimase elemento di tramite tra i due mondi cui apparteneva, centro di una corte aperta ai rapporti, e poi protettrice dei suoi autonomi possessi costieri e mediatrice tra i figli (4).

L'approfondimento degli studi su queste significative presenze, intrapreso soprattutto dai ricercatori serbi, può dare un ulteriore contributo alla ricostruzione della particolare vicenda dei Nemanja, a quel senso di continuità e insieme di rinnovamento che caratterizzò le varie fasi della dinastia, tra conflitti interni ed esterni e alternate alleanze politiche, tra radicamento nella propria storia e tradizione e apertura verso altre realtà.

Mantenuta e sottolineata soprattutto per convenienza politica, la necessità di aprirsi verso l'esterno portò il giovane Stato a intrecciare legami con mondi diversi, di cui la tolleranza religiosa- in un paese 'di passaggio' e 'di confine' tra popoli e fedi - divenne uno dei caratteri fondamentali (5). Si ricordi il particolare rapporto di condiscendente accettazione- quando non di diretta anche se velata appartenenza- mantenuto fin dai primi Nemanja nei riguardi del cattolicesimo, da sempre ampiamente presente soprattutto nelle regioni costiere, verso le quali molto presto era venuto ad ampliarsi il territorio della Serbia. Anche se la dinastia fu sempre fedele sostenitrice della tradizione ortodossa e della Chiesa nazionale, in linea con le tendenze espresse nei territori influenzati dalla cultura bizantina, mantenne frequenti e indipendenti contatti non solo con potentati e Stati cattolici, ma con la stessa Roma papale.

Non è un caso che nei suoi primi sviluppi l'autonomia dello Stato serbo sia stata direttamente sanzionata da Roma: una data fondamentale al proposito fu quel 1217 in cui Stefano Primocoronato, allora già unito con la nipote di Enrico Dandolo, ricevette la corona, 'segno' dell'investitura reale, direttamente dal papa Onorio III, probabilmente proprio per intercessione di Venezia.

Se quei rapporti erano proseguiti e si erano rinforzati, pur se in modo non sempre omogeneo, negli anni successivi, che, fino al 1261, avevano visto la stessa capitale bizantina governata dai 'Latini', con in testa i veneziani e i francesi (6), va ricordato che la loro importanza era ancora ben presente fin negli ultimi decenni del '200- quindi anche dopo il risorgere della Bisanzio 'greca'. Allora il dialogo 'tra le due sponde' trovò rinnovate motivazioni, allargandosi all'ordine francescano: i numerosi monasteri fondati nei centri cattolici lungo il Litorale balcanico dai seguaci del Santo di Assisi furono protetti e incentivati in quello scorcio del secolo dalla stessa ex regina di Serbia Elena d'Angiò. Non dimentichiamo che tra 1288 e 1292 era direttamente assunto al soglio pontificio romano proprio un papa francescano, Niccolò IV, che fu anche illuminato mecenate: a lui si deve infatti, oltre al primo sviluppo del cantiere di Assisi, anche la commissione di importanti mosaici in Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano, in cui oggi parte degli storici riconosce possibili suggestioni dal grande momento bizantino testimoniato dagli affreschi serbi di Sopocani (7). Anche in forza dei documentati legami culturali di quel Pontefice con Costantinopoli, dovette essere quello un momento particolarmente importante per lo sviluppo di reciproche suggestioni (8) Negli stessi anni si ricorda il frequente invio di doni preziosi e di icone da parte di Elena e dei figli sia alla stessa Roma (gli studi più recenti fanno risalire a quel periodo la probabile donazione al papa dell'icona con i Santi Pietro e Paolo, oggi nel Tesoro di San Pietro) che alla Basilica di San Nicola a Bari: delle testimonianze presenti nelle antiche descrizioni e negli inventari della Cattedrale barese (9) sopravvive oggi solo la più tarda immagine del Santo di Mira con i donatori, nella versione definitiva identificati con Stefano Decanski e suo figlio Dusan.

Nel fervido Duecento la circolazione di idee e soggetti dovette essere più ampia di quanto fino ad oggi ipotizzato. Non solo lungo la costa adriatica, tra Venezia e la Puglia, o nella Roma papale, ma anche nell'interno della nostra penisola, fino in Toscana, sono presenti- a Pisa soprattutto, ma anche a Firenze, e persino nella gotica Siena- suggestioni di ascendenza non solo genericamente bizantina, ma forse in qualche caso direttamente balcanica. A Siena, ad esempio, le esperienze 'orientali', dirette o mediate, costituirono, insieme alle creazioni del gotico occidentale, riferimento essenziale per la stessa formazione di un grande artista come Duccio; ma la loro presenza è anche suggerita- quale possibile elemento di discussione- in alcune rare e frammentarie testimonianze sopravvissute del più antico momento della scuola pittorica della città. In altra occasione si faceva cenno ai suggestivi legami suggeriti dal Radojicic' tra alcune 'Storiette della Passione'- in origine probabilmente 'aliae' della *Maestà* di Guido da Siena attualmente nel Palazzo Pubblico di quella città- oggi conservate tra la locale Pinacoteca e diversi Musei - e le importanti pitture di Mileseva (10). Lo studioso serbo faceva in particolare riferimento alla monumentale *Deposizione* che, in quel monastero, occupa un'intera parete nello spazio sottostante la cupola (foto 2) e presenta legami non solo iconografici

con la *Storiotta* di identico tema presente a Siena. Disegni comuni? Percorsi di artisti? Diffusione di codici?. Oggi nuovi possibili indizi per approfondimenti in questa direzione potrebbero derivare dalla scoperta, nei locali sotto il Duomo, di una serie di splendidi affreschi del secolo XIII : in particolare nella scena lì dedicata proprio al soggetto della *Deposizione* è suggestivo e intrigante riconoscere la presenza di legami non solo iconografici con la cultura 'orientale', che, sia pur tradotti nel linguaggio del gotico nascente a Siena, sembrano una 'trascrizione' di quelli espressi, tra 1222 e 1228, nel monumentale dipinto di Mileseva.

Ancora alla fine del '200, e agli albori del secolo successivo, anche nella nostra regione possono riconoscersi significativi 'segni' che suggeriscono la presenza di contatti culturali con la sponda balcanica (11): allora lungo l'Adriatico, tra la Romagna e le Marche, cominciavano a sentirsi le prime avvisaglie delle tendenze che nei primi decenni del Trecento avrebbero portato alla nascita e alla crescita della grande scuola pittorica 'riminese', spesso collegata a fondazioni francescane. Accanto alle forti suggestioni giottesche, nel primo sviluppo di quella scuola avrà funzione importante anche l'esperienza fondata sulla tradizione locale, con elementi- specie di carattere iconografico- acquisiti quale naturale risultato dello scambio con i centri commerciali- e culturali- della costa dalmata e serba (12). Già si accennava in precedenti occasioni alla possibilità di individuare qualche motivo legato a simili 'passaggi' ancora in iconografie riconosciute, nei primi decenni del Trecento, nel momento formativo della scuola bolognese, nutrita delle diverse suggestioni reperibili in un centro in cui la presenza 'internazionale' e il dibattito culturale incentrato intorno alle schole degli ordini religiosi e all'Università davano un forte contributo anche al rinnovamento artistico (13). Tra l'altro furono proprio i francescani a chiamare nel loro convento bolognese Vitale, uno tra i maggiori esponenti della 'nuova' pittura gotica della città. E proprio in San Francesco, nei primi anni trenta del '300, il maestro 'tradurrà' nella sua stravolta interpretazione del linguaggio gotico un'iconografia fino ad allora scarsamente presente in raffigurazioni italiane, eseguendo, sul pilastro presso l'altare dell'antica basilica quella che, a partire dalla riscoperta alla fine degli anni settanta del '900, è conosciuta con la denominazione di '*Madonna del Ricamo*'. In diverse occasioni si è avuto modo di parlare di questa particolare lettura dell'immagine mariana, raffigurata come *Madonna operosa*, nell'atto di ricamare una tunica per il piccolo Gesù, e se ne sono ricordati i legami con temi più ampiamente affrontati nel mondo bizantino, e solo più avanti diffusi anche in Occidente (14).

I tramite che hanno consentito il 'passaggio' di simili iconografie nella nostra città non sono ancora individuabili con sicurezza: la mediazione potrebbe essere avvenuta tramite l'ordine francescano, la cultura riminese, o gli stessi contatti con gli angioini: questi, la cui influenza nel tardo Duecento fu sentita anche a Bologna, avevano avuto frequenti e assidui rapporti con l'altra sponda adriatica, mirati soprattutto a progetti di dominio politico e ampliamento di territori: ne sono sintomi la stessa presenza di Elena in Serbia, come la frequente ingerenza nelle questioni dinastiche balcaniche. E' però possibile che almeno parte di quei temi non sia direttamente pervenuta dai territori d'oltre Adriatico, ma dallo scambio con zone già profondamente suggestionate dal rapporto con quelle culture. La circolazione di disegni e codici miniati può essa stessa non essere elemento estraneo alle traduzioni di temi d'Oriente (15).

A ulteriore conferma di quale sia stata in passato - e possa essere ancora- la perdita di identità e di conoscenza determinata in singoli, ma significativi casi, dall'interruzione degli antichi vincoli tra culture causata da ragioni contingenti o da momenti di strumentale 'annullamento', ricorderemo come anche importanti testimonianze 'materiali' di sicura origine serba, pervenute in varie epoche nella 'penisola appenninica', abbiano quasi del tutto perduto il collegamento con il proprio contesto storico: pur mantenendo sempre il 'valore' sacrale che ne aveva caratterizzato l'origine, esse sono divenute gradualmente 'altro'. Anche se non è a tutt'oggi chiaro quante e quali siano le opere di tale provenienza presenti in Italia, non facilmente riconoscibili in assenza di un 'filo' che le ricolleggi alla propria storia, la ricostruzione del 'percorso' di alcuni riconosciuti 'frammenti' legati a quel mondo vale a conferma della complessità degli antichi passaggi e della facilità con cui nei secoli si sono trasformati i linguaggi identificativi delle originarie identità.

L'icona 'dei Santi Pietro e Paolo', tuttora esistente nel Tesoro di San Pietro, costituisce forse il documento più prezioso nell'ambito del percorso finora disegnato: realizzata in un delicato momento di 'passaggio' sia politico che culturale nella storia della Serbia, è nello stesso tempo rara testimonianza superstite degli antichi contatti e conferma della frattura che, nei secoli successivi, ha diviso le culture presenti sulle sponde opposte dell'Adriatico, dando nuovi valori e nuovi significati a 'simboli' di cui presto era andato quasi completamente perduto il collegamento con il contesto d'origine.

Di recente l'importante tavola, dopo molti anni, è tornata visibile ad un maggior numero di persone in occasione della mostra che, tra l'agosto dello scorso anno e l'inizio del 2003, ha visto confrontarsi, sulle antiche pareti di Castel Sismondo a Rimini, opere concepite tra '200 e '300 nell'ambito delle culture adriatiche (16).

All'inizio del percorso espositivo, prime ad incontrare lo sguardo del visitatore, sono state lì di nuovo visibili alcune copie del Museo di Belgrado tratte dai cicli dei monasteri serbi di Mileseva, Sopocani, Pec': quasi a suggerire la trama degli antichi contatti, e a riprendere l'itinerario - mai interrotto- inaugurato a Bologna, Ferrara e Bari nel 1999 con la mostra '*Tra le due sponde dell'Adriatico*'. Nella stessa sala questa volta si sono potuti vedere, affrontati alle riproduzioni degli antichi affreschi balcanici, gli importanti dipinti murali staccati dalle pareti della chiesa di San Giovanni Decollato a Venezia: seguendo il 'filo' inaugurato a Bologna e sviluppato nel 2000 nell'edizione veneziana della mostra sulla pittura dei monasteri serbi, dove si era già accennato ad un possibile, pur se indipendente rapporto tra la '*Sant'Elena*' e la grande arte di Sopocani, si è in questa sede anche più chiaramente di allora alluso alle possibili

suggerzioni derivate ai più antichi e rari dipinti murali veneziani dalle esperienze 'bizantine' presenti in quel sublime cantiere.

In posizione indipendente, ma in suggestivo dialogo con quei lacerti e con le altre opere delle due coste poste a suggerire, sia pur per accenni, i 'segni' degli antichi passaggi, l'icona vaticana, con la sua 'diversità', spiccava quale sicura conferma 'materiale' di un percorso di reciproco e forte scambio avviato, interrotto e solo di recente ripreso e approfondito (17).

Al centro della tavola, in alto, appare dallo spazio celeste il busto di Cristo, che benedice con entrambe le mani le figure affrontate dei 'mediatori' rispetto alla realtà terrena, i pilastri della Chiesa, San Pietro e San Paolo, riconoscibili anche tramite le scritte in caratteri cirillici che le sovrastano. Sotto, in uno spazio ad arco, un santo vescovo vestito all'occidentale benedice una donna in veste monacale, inginocchiata in atto di rispetto, mentre ai due lati levano le mani verso l'alto due figure maschili, entrambe barbute e incoronate.

Solo a partire dal 1941, a seguito del restauro realizzato da Pimen Sofronov, l'asportazione delle ridipinture e degli 'aggiornamenti' di epoca cinquecentesca ha consentito l'identificazione dei personaggi effettivamente rappresentati nell'icona e la conseguente ricostruzione della sua vicenda, collegata all'antica committenza serba. L'identità dei protagonisti 'storici' del dipinto è stata a partire da allora ampiamente studiata (18).

Nella donna inchinata dinanzi al vescovo, che la presenza dell'aureola identifica con un Santo- quasi da tutti gli storici interpretato come San Nicola - è stata riconosciuta la stessa Elena d'Angiò, la regina 'francese' di Serbia di cui era nota la devozione nei riguardi del Santo di Mira- uno dei più venerati sia in Occidente che a Bisanzio e nella Serbia dei Nemanja: una devozione testimoniata anche dall'invio alla Basilica barese a lui dedicata - da parte ancora una volta di Elena e dei figli- dell'icona ora perduta, e di altri doni di cui restano solo cenni documentari.

L'abito monacale indossato da Elena permette di dare certezza all'ipotesi che la tavola sia stata realizzata quando già l'ex regina, dopo la detronizzazione del marito, avvenuta nel 1276 ad opera del figlio maggiore Dragutin, e la sua morte, avvenuta l'anno seguente, aveva scelto- come Uros e i suoi predecessori- di prendere i voti.

Nelle figure incoronate ai lati, sulla scorta delle caratteristiche fisiche e dell'abbigliamento, si sono individuate le immagini dei due 're', figli di Elena ed Uros', lo stesso Dragutin e Milutin- che le descrizioni storiche ricordavano presenti accanto alla madre anche nella tavola perduta di Bari: essi sono in effetti rappresentati con caratteri molto simili a quelli loro attribuiti nei ritratti 'ufficiali' affrescati sulle pareti di chiese costruite su loro commissione, dove erano raffigurati quali 'donatori', o insieme ai loro antenati Nemanja: da Arilije a Djurdjevi Stupovi a San Pietro a Ras.

Le ricerche effettuate dopo il recupero dello strato originario dell'icona vaticana hanno dato conferma materiale all'ipotesi di individuare nell'importante testimonianza, da sempre conservata nel Tesoro petrino, uno dei documentati 'doni' fatti pervenire dall'ex regina di Serbia e dai figli al papa, probabilmente proprio Niccolò IV- che aveva tra l'altro preso, come Pontefice, proprio il nome del Santo di Mira- e di ipotizzarne una più precisa datazione: questa, in forza degli elementi presenti nella tavola e in rapporto alle informazioni storiche reperibili sugli ultimi decenni del Duecento in Serbia e in Italia, deve situarsi in un momento posteriore al 1282- anno a partire dal quale Dragutin e Milutin furono per un periodo entrambi re su due differenti zone del Regno- e anteriore al 1304- in quanto l'opera è già ricordata a quelle date in Vaticano nel Tesoro di Bonifacio VIII e di Benedetto IX (19).

Di particolare interesse quale documento diretto dei rapporti personali e 'politici' tra il regno di Serbia e il papato, in quegli anni finali del '200, così importanti per la formazione delle più significative scuole artistiche della nostra penisola, l'unica sopravvissuta icona serba presente in Vaticano, traccia di uno 'scambio' che dovette essere frequente, come testimoniano i documenti scritti, perse presto il collegamento con le radici originarie.

Doveva essere stato per desiderio dei committenti che gli artisti esecutori realizzarono quell'opera- destinata ad avere alta valenza simbolica- secondo canoni affini al gusto del destinatario- in questo caso lo stesso Papa. Non a caso- secondo la maggior parte degli storici- Elena e i figli scelsero per la sua esecuzione maestri probabilmente in rapporto con la costa della Zeta, su cui la stessa Elena aveva potere in quegli anni: maestri che conoscevano sicuramente la cultura dell'altra sponda adriatica, con cui, pur nella loro educazione 'greca', le loro città avevano costanti scambi.

Basta osservare la tavola vaticana per comprendere come la sua rapida decontestualizzazione sia almeno in parte imputabile alla possibile ambiguità di lettura delle sue stesse caratteristiche iconografiche. Se si osservano le immagini dei Santi Pietro e Paolo protagoniste dell'icona, vi si riconosce in effetti una interpretazione del tema che - probabilmente alla fine del secolo XIII già di più ampia diffusione anche sulla costa opposta dell'Adriatico- è però affine a quella legata alla tradizione romana, alle leggende costantiniane e alla nascita della Chiesa delle origini (20)

Quando l'originario contesto che l'aveva prodotta perse di importanza, tale affinità consentì di dare all'antica opera un nuovo significato: il suo possibile collegamento alle testimonianze 'storiche' sul primo Cristianesimo la trasformò in un importante documento dell'epoca stessa della Fondazione.

Si ricordi come alcune immagini dei Santi Pietro e Paolo, realizzate nella Roma del Medioevo, avevano finito per essere giudicate 'autentiche' espressioni del momento paleocristiano: come tali la loro iconografia venne più volte riprodotta sia in 'copie' su tavola che in cicli pittorici destinati a raccontare le vicende dei primi Apostoli e la nascita della Chiesa terrena. In quei cicli, tra gli episodi conclusivi, compariva la trascrizione pittorica dell'importante leggenda secondo la quale il santo papa Silvestro avrebbe mostrato all'imperatore Costantino la 'vera immagine' dei fondatori della Chiesa, portando quest'ultimo, dopo la conversione, ad iniziare la costruzione della prima Basilica di San Pietro. Tra i complessi pittorici dedicati al soggetto il più significativo era sicuramente quello duecentesco- attribuito persino a Cimabue- che, quasi totalmente perduto salvo *due teste degli Apostoli* ora in Vaticano, ornava la parte superiore del Portico dell'antica San Pietro: lì, nell'episodio di Silvestro e Costantino, se si dà fede ai disegni che

ne furono tratti in epoca anteriore alla distruzione, l'icona con i Santi fondatori, in mano all'antico papa, presentava caratteri quasi sovrapponibili a quelli poi presenti, qualche anno dopo, anche nella tavola del Tesoro di San Pietro. Questa quasi totale corrispondenza iconografica con gli antichi modelli- voluta o casuale che sia- portò rapidamente a 'dimenticare' l'effettiva vicenda della sua donazione da parte di Elena e ad inserirla nel novero delle opere legate all'antica tradizione- anzi ad identificarla direttamente con l'immagine 'originale' dell'epoca di Silvestro e Costantino (si vedano gli inventari vaticani, come quello del 1454, in cui si citava 'una tabula cum jmaginibus apostolorum Petri et Pauli quae dicitur Constantini, quae est apud altare magno'). Ancora il Cerrati, commentando nel 1914 il testo tardocinquecentesco di Tiberio Alfarano sulla Basilica paleocristiana in corso di demolizione- e ricostruzione- vedeva nella tavola di San Pietro quella che gli antichi documenti legavano alla fondazione della prima Chiesa (21).

Nemmeno il riconoscimento, già a fine Cinquecento, delle scritte in cirillico, poste ad identificare i due apostoli, portò a scartare del tutto l'ipotesi di un'appartenenza dell'opera ad epoca paleocristiana: malgrado l'evidenza contraria, per tutto il Seicento i documenti continuarono a citarla come l' 'icona di Costantino'. Anche quando nel '700 si arrivò finalmente a riconoscere l'impossibilità del riferimento tradizionale, la tavola restò comunque anche allora 'confinata' nel mistero di una 'remota antichità': la sua origine fu infatti da allora collegata non più a Costantino, bensì ai fondatori della Chiesa orientale, Cirillo e Metodio, che l'avrebbero donata a Roma. Tale ipotesi era ben viva e diffusa fin nel secolo XIX, quando si arrivò- ancora nel 1857- a discuterne addirittura l'attribuzione allo stesso Metodio, secondo una leggenda- sostenuta già verso la fine del secolo XII- che lo voleva pittore... un po' come San Luca nella tradizione più remota. E' ancora il Cerrati (in op. cit.) a riferire, e in un certo senso a far propria - ormai nel 1914- quella tradizione, preziosa per conoscere la vicenda dell'icona e il percorso che ha condotto alla 'perdita' della sua identità.

Probabilmente il dibattito inaugurato a Roma nel '500- specie alla fine del secolo- e proseguito nel '600, sull'opportunità o meno di abbattere le grandi e preziose testimonianze dell'antica San Pietro per l'erezione del nuovo, monumentale- ma poco 'rispettoso'- tempio- in un momento in cui la rivalutazione di quello storico patrimonio, di cui si rimpiangeva la perdita, tendeva a riprodurre almeno graficamente molti dei monumenti e dei cicli in corso di demolizione, dovette portare ad una nuova 'nobilitazione' delle poche testimonianze sopravvissute alla distruzione, tra cui appunto l'icona donata da Elena, legata al ricordo della Basilica costantiniana e alle vicende 'miracolose' della sua prima fondazione. Non è allora strano che probabilmente in quegli stessi decenni di passaggio tra secolo XVI e XVII, uno dei documentati copisti impegnati nel disegno e nella salvaguardia almeno della 'memoria' delle antiche testimonianze- abbia voluto riprodurre- insieme ad altari, affreschi, mosaici condannati a cadere sotto il piccone in nome della 'nuova San Pietro'- anche quell'immagine, che, perduta la sua originaria funzione di collegamento tra due terre e due interpretazioni del Cristianesimo, era divenuta espressione delle stesse radici del cristianesimo- o meglio, del cattolicesimo romano. Sarà interessante rileggere in questo senso l'interessante 'trasposizione' dell'icona Vaticana, oggi nella Pinacoteca Civica di Fano (22) (foto 3).

Realizzata su tela, la più tarda interpretazione ripropone l'originale nelle sue diverse parti, con quasi identiche misure, ma trasformandone ancora una volta il senso in rapporto a contingenze contemporanee. Non è questa un'opera autonoma che cerca di proporre anche propri valori artistici. In questo caso sarebbe certo stato chiamato a realizzarla qualcuno dei grandi pittori che tra Cinque e Seicento lavoravano a Roma o nelle Marche. Ma il valore è qui tutto nella 'fedele' riproposizione di un originale rispettato, ma 'adeguato' alla realtà del tempo. Così vi vengono riprodotte perfino le scritte in cirillico sopra gli Apostoli, anche se con 'errori' di trascrizione, che ci fanno capire che l'interprete aveva scarsa dimestichezza con quell'alfabeto, pur volendo testimoniare la presenza. Cristo benedice dall'alto le figure dei Fondatori, nuove solo nella 'forma'. Anche nella zona sottostante si riproduce l'antica scansione, ma 'trasferendola' in un diverso contesto. C'è sempre l'arco sotto cui è la figura di un vescovo- qui allusiva al papa Silvestro, che secondo la leggenda aveva mostrato l'icona con i santi Pietro e Paolo a Costantino: questi benedice un personaggio riccamente abbigliato- un uomo barbuto e non più una donna- così come compariva nel rifacimento seguito al 'restauro' degli anni trenta del '500, che, con un'evidente forzatura, aveva voluto trasformare la monaca Elena nello stesso Costantino, presunto protagonista della leggenda relativa all'icona. Ai lati i due 're' Dragutin e Milutin sono sostituiti da notabili - i non meglio identificati 'nobiles graeci' ricordati nella tavola dagli antichi documenti, che tuttavia- quasi voluti 'eredi' dell'antico, sia pur con 'errori' imputabili alla 'lontananza' storica- nella riproposizione dell'abbigliamento come nei gesti- vogliono ricollegarsi alle forme originarie.

Forse la 'copia' dell'icona è pervenuta a Fano già in epoca seicentesca: in quel periodo lo stesso papa fanese Clemente VIII e importanti rappresentanti della Curia romana- compresi alcuni tra i maggiori oppositori della distruzione delle antiche memorie petrine, come il Baronio o il cardinal Vincenzo Giustiniani- avevano frequenti contatti con i territori adriatici. Una conferma potrebbe trovarsi nelle vicende che caratterizzarono la città marchigiana nei primi decenni del '600, e negli eventi legati, tra '500 e '600, alla devoluzione di altri importanti territori - come Urbino e Ferrara- alle Legazioni pontificie: opportunità e necessità della politica contemporanea avrebbero potuto suggerire il desiderio di sanzionare il rapporto di quelle comunità con la Chiesa romana anche attraverso una delle rappresentazioni simboliche riferita alle sue origini.

////////////////////////////////////
Diversamente da quanto abbiamo notato per la tavola vaticana, non del tutto dimenticata è nei documenti l'origine serba dell'altra significativa ed importante testimonianza di cui si accennava all'inizio di questo paragrafo, espressione 'materiale' dei contatti 'tra le due sponde' nel periodo che, tra fine duecento e primi decenni del secolo successivo, vide numerosi cambiamenti e passaggi sia nel campo della cultura che della politica in terra di Serbia. La monumentale icona, tuttora nella Basilica di San Nicola a Bari, è in effetti nota alla critica e alla storia

dell'arte sia pugliese che balcanica (22): se ne ricorda, nelle fonti e nella tradizione, la donazione - da parte di un re serbo, di cui si è a lungo discussa l'identità tra lo stesso Milutin e suo figlio Stefano Decanski, quest'ultima ormai convalidata - alla Chiesa dove si custodiva il corpo di quel Santo che, come accennato, era considerato uno tra i principali protettori della dinastia dei Nemanja e dell'intera nazione. Quell'opera è stata nel 1999 protagonista della sezione pugliese della mostra *'Tra le due sponde dell'Adriatico'*, come indicativo documento materiale sopravvissuto del rapporto tra le due realtà ancora ben addentro nel Trecento.

Non staremo qui a ripercorrere le vicende critiche dell'opera, il riconoscimento dei personaggi rappresentati, l'inserimento nel contesto della Basilica di Bari.

Importante è semmai accennare brevemente alla diatriba ancora esistente tra gli studiosi riguardo all'identificazione della figura incoronata affrontata, in basso, a quella in cui ormai è da tutti riconosciuto Stefano Decanski, figlio di Milutin. La complessità di tale riconoscimento indica esso stesso come, anche nei casi di più voluto contatto reciproco, non sia sempre facile mantenere il 'filo' della comunicazione, e come la 'decontestualizzazione' dell'immagine crei difficoltà di lettura. Nella tradizione italiana - che si è mantenuta, anche attraverso le versioni iconografiche posteriori della 'sacra immagine', fin nelle più recenti e approfondite ricerche sulla tavola - non si è mai messa in dubbio l'identificazione di quel personaggio con una figura femminile, discutendo a lungo solo sulla sua identità, a seconda della datazione di volta in volta proposta e del riconoscimento del re rappresentato sull'altro lato di San Nicola con l'uno o l'altro esponente della dinastia. Lo stesso Cioffari (op. cit.), discutendo sull'argomento, e basandosi anche su una lettura della scritta in paleoslavo alle spalle della figura, concludeva che la donna incoronata fosse Maria Paleologa, moglie di Stefano Decanski.

Gli studi effettuati sullo stesso soggetto in terra serba, di cui il contributo di I. Djordjevic' - pubblicato nello stesso anno 1989, poco dopo il testo di Cioffari - costituisce in un certo senso momento conclusivo, avevano invece già in vari casi riconosciuto nel personaggio non più una donna, bensì il giovane erede di Stefano Decanski, Dusan, che poi sarebbe salito sul trono serbo e avrebbe raggiunto il titolo di imperatore. E' stata la lettura della stessa scritta a permettere di districare il complesso problema: una lettura che ha consentito di dare definitiva spiegazione alla presenza di quella figura - l'erede designato, il successore sull'antico trono dei Nemanja. Il reciproco scambio d'informazioni potrà meglio dare finale garanzia al riconoscimento e alle sue importanti implicazioni storiche.

Seguendo la linea che qui ci interessa, varrà la pena ricostruire in breve il percorso di quel 'filo' che ha 'riconosciuto' o 'trasformato' nel tempo i valori dell'opera, lasciandone invariato il significato culturale ma rendendola 'altro'. Anche in questo caso, come in quello dell'icona vaticana, la vicenda originaria della tavola, pervenuta a Bari nei primi decenni del Trecento, fu presto dimenticata. Sia pur gradualmente, si passò col tempo ad uno spostamento del significato dell'immagine, fino ad attribuirne l'esecuzione ad epoca molto più antica e ad identificarvi la 'vera effigies' di San Nicola: così, soprattutto a partire dal '500, l'ampliarsi della sua valenza devozionale ne fece oggetto di numerose riproduzioni, tutte legate alla sua nuova lettura. Va detto che nel caso dell'icona barese non andò perso del tutto il ricordo della provenienza balcanica: l'icona è infatti arrivata fino a noi con la denominazione 'di Urosio'; ed è questa la 'traduzione' italiana del più volte ricordato nome dei re serbi, Uros. Ma la provenienza balcanica non è riconosciuta come originaria. Più importante era riportare l'esecuzione dell'opera in epoca più antica, e attribuire ad 'Uros' solo il suo trasferimento a Bari per devozione verso il Santo. Dell'origine 'greca' - nel senso di 'bizantina' - attribuita alla 'vera effigie' in epoca successiva, a partire dal '500, è espressione anche la scritta - preziosa quale documento - apposta alla base della riproduzione pittorica che dall'icona venne tratta nel 1583 ad opera del pittore - incisore dalmata Natale Bonifacio per la chiesa di San Francesco a Montepulciano, su commissione del nobile Domenico Danesio Poliziano (Bario *usque ex graeco* MCCXLII annorum exemplarij petita'). Simile didascalia venne apposta dallo stesso Bonifacio sulla 'copia fedele' dall'originale di Bari incisa l'anno successivo per lo stesso committente, che 'reca in calce il nome Uros e la data 1319' (23).

Numerose dovettero essere le trascrizioni - sempre più libere - tratte dall'icona in epoca cinque- seicentesca, tese ad 'attualizzare' l'antica immagine. Basti citare le interpretazioni del secolo XVII (24), in cui spesso si riproduce esclusivamente la figura del Santo, abbigliato 'alla contemporanea', pur nella 'fedeltà' iconografica all'antico modello. Il senso della 'trasmissione' e della 'trasformazione' del contesto ci appare particolarmente interessante in un dipinto 'fuori itinerario', che qui si intende segnalare in questa specifica direzione: il suo collegamento con l'icona barese non è stato fino a questo momento - e ben spiegabilmente - riconosciuto, non avendo gli studiosi a disposizione 'l'altro capo del filo', ovvero l'interpretazione iconografica originaria. L'opera di cui qui si intende accennare è un quadro, giudicato 'di provenienza ignota' ed acquisito solo nel 1846 dalla Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Raffigura la *Gloria di San Nicola*, al centro, in posizione iconica, con ai lati, in alto, le immagini della *Madonna* e di *Cristo* e in basso, in venerazione, una figura maschile e una femminile inginocchiate, entrambe con corona reale. La tela, di non altissimo valore artistico, è stata sempre attribuita, dalla letteratura storica e dal più recente intervento nel catalogo della Pinacoteca, al pittore Jacopo Bambini, attivo nella città estense (1582 ca- 1629) (25). Complesso si è rivelato il tentativo di riconoscimento della rara iconografia, la cui formulazione è stata comunque anche in quella sede letta in rapporto con fonti 'miste', tra Occidente e Oriente. Di recente, riguardando l'immagine ferrarese accanto alle 'repliche' dell'icona serba di Bari, mi è balzata agli occhi la totale corrispondenza tra la 'modernizzata' immagine di San Nicola presente in incisioni come quella - sia pur più tarda - tratta dal Brialon, e il dipinto del Bambini, che ne sembra quasi un'esatta 'trasfigurazione' pittorica. Ma tale 'fedeltà' alla 'vera effigies' tramandata attraverso le incisioni si unisce nel caso ferrarese all'evidente volontà di trascrivere nella sua complessità l'intera icona barese, dove pure comparivano in

alto le figure di Cristo e Maria mentre in basso erano raffigurati in atto di preghiera proprio il re 'Uros' e quella che era ritenuta la regina sua moglie. L'opera di riferimento cui si rifece l'artista potette essere una più tarda versione delle opere di Natale Bonifacio, o di qualche altro 'trascrittore' cinque- seicentesco dell'antica icona, 'tradotta' nell'atmosfera 'naturalistica' del Seicento ferrarese? Quel che è certo è la volontà di attenersi, per ragioni devozionali, a un modello illustre, pur senza recepirne fino in fondo l'originario messaggio. Ritrovare una simile 'traccia' può costituire interessante stimolo per ulteriori ricerche.

%%%

Un altro caso significativo in cui il cambiamento del contesto ha fatto perdere ad un oggetto legato a forte valenza culturale il rapporto con la sua origine è costituito dall'importante reliquia del *Braccio di San Giovanni Battista*, venerata nel Duomo di Siena (foto 4). Essa è conservata entro un prezioso contenitore in argento, con ricche decorazioni in filigrana, che a sua volta fu inserito in epoca quattrocentesca entro un raffinato reliquiario realizzato dall'orafo senese Francesco d'Antonio. L'origine 'bizantina' dell'antica testimonianza è nota agli storici italiani: se ne ricorda l'acquisizione avvenuta nel 1464, quando il papa Pio II Piccolomini la ricevette da Tommaso di Morea, erede degli imperatori paleologi, che ne era allora proprietario, e il riconoscimento dell'autenticità, dovuto al celebre cardinale Bessarione (26).

Negli studi effettuati in Italia manca comunque quasi sempre il riferimento al 'filo' che lega il prezioso contenitore alla sua più lontana e originaria provenienza. Nelle foto d'archivio - che devo alla cortesia del collega Alessandro Bagnoli - sulla base del 'braccio' d'argento è ben visibile la scritta in caratteri cirillici, dove si cita quale donatore l'arcivescovo Sava - il fondatore della chiesa indipendente serba nel 1219. Agli studiosi serbi la reliquia è invece nota nella sua storia più antica, anche se fino a poco tempo fa era documentata presso di loro solo da alcune vecchie fotografie. Non è chiaro quando la reliquia sia arrivata in Serbia probabilmente da Bisanzio, ma risulta donata appunto da San Sava - fratello di Stefano Primocoronato e primo Arcivescovo della Chiesa serba dopo l'ottenimento dell'autonomia nel 1219 - al monastero di Zica, più antica sede arcivescovile (27). Spostata a Pec' - a seguito del trasferimento dell'Arcivescovado stesso nella nuova sede, dovuto ai gravi danni subiti dal più antico monastero già nella seconda metà dello stesso XIII secolo, - la preziosa testimonianza fu lì venerata da Milutin. Dopo la fine della dinastia Nemanja, nel corso delle tormentate vicende che caratterizzarono la Serbia tra gli ultimi decenni del '300 e i primi quaranta anni del '400, pervenne al despota serbo Lazzaro Brankovic'. E tramite sua moglie, Elena, figlia di Tommaso di Morea, finì per passare nelle mani di questi, e da lui a Pio II e a Siena. Era tra l'altro questo un periodo in cui spesso si riproponeva la 'riscossa' cristiana nei riguardi dei Turchi tramite una nuova Crociata: allora, anche per il forte tramite del Bessarione, gli oggetti di culto legati a provenienza orientale finivano per acquisire un più elevato valore simbolico.

Quel 'legame' è stato poi smarrito quasi del tutto nel corso della successiva vicenda senese dell'opera, e la reliquia è diventata, nella tradizione locale, quasi esclusivamente espressione del culto nei riguardi di uno dei patroni della città. Delle antiche vicende è rimasto - negli storici più avveduti - il ricordo della provenienza 'greca', ma senza ulteriori collegamenti. I due momenti della storia finiscono per restare scollegati tra loro, non per assenza di interesse, ma per mancanza di più precise informazioni reciproche. Allora ancora una volta solo mettendo insieme i mattoni che costituiscono, dalle due parti, le fondamenta del ponte, si può ricostruire il 'filo' completo di una vicenda significativa per entrambe le realtà geografiche e culturali che ne sono protagoniste

NOTE

1) A proposito della storia di quei territori e delle vicende che hanno a lungo reso difficile la comunicazione, rimando a quanto pubblicato nel precedente numero di questa stessa rivista (*Tra storia e tutela, lungo le strade della Serbia- I monasteri di Mileseva e Sopocani*, pp. 191- 207), e all'articolo *'Memoria storica e tutela: per la conoscenza e la salvaguardia del patrimonio culturale della Serbia'*, in *'Mediterraneum'*, II, *'La tutela dei beni culturali in caso di conflitto'*, a cura di F. Maniscalco, pp. 181- 190

2) Qualcosa di simile purtroppo si è verificato ancora di recente nei riguardi della Serbia: nel corso dello scorso decennio anche alcune importanti manifestazioni culturali dedicate all'arte bizantina hanno in pratica ignorato - per uno strano concetto di 'embargo' storico - fin la stessa esistenza di quel fondamentale nodo culturale.

3) cattolica e 'fedele figlia della chiesa' a detta del papa, Elena era figlia di quello che fu l'ultimo imperatore occidentale di Costantinopoli, Baldovino, spodestato nel 1262 all'avvento dei Paleologi. Sempre legata ai potenti Angioini e alla loro politica espansionistica, ebbe tuttavia un legame fedele e un forte ascendente nella nuova patria, la Serbia, per via del suo matrimonio proprio con Uros I - figlio di Anna e di Stefano - fondatore di Sopocani e tra i maggiori rappresentanti della dinastia. Nella sua lunga vita, protrattasi fino al 1314, anche dopo la deposizione di Uros, mantenne un ruolo significativo accanto ai figli, Dragutin e Milutin, poi entrambi re, sia pur con alterne vicende.

4) Fondatrice del monastero ortodosso di Gradac - dove fu seppellita - e attiva sostenitrice nelle fondazioni del marito e dei figli, dopo la rimozione dal trono di Uros ad opera del figlio maggiore Dragutin, prese i voti, senza perdere un influente ruolo nelle vicende del Regno. A lei fu garantito dallo stesso Dragutin, a 'ricompensa' per l'offesa nei riguardi del padre, il possesso di una vasta striscia di territorio, specie lungo il Litorale della Zeta, attuale Montenegro, con alcuni importanti centri, primo fra tutti Kotor - Cattaro. Lì, almeno fino al 1308, anche sotto il regno del secondo figlio Milutin, Elena continuò a svolgere attività culturale e politica: in quel periodo protesse anche le chiese cattoliche

della regione, mantenne i rapporti con il papato e con i Francescani, di cui aiutò le fondazioni già esistenti e quelle di nuova creazione.

5) Per le vicende di Anna Dandolo ed Elena, rimando, per linee generali, a V. Djuric', *Sopocani*, Beograd 1991; a S. Cirkovic', *I serbi nel Medioevo*, ed. it., Milano 1992. Altri dati bibliografici e di ricerca in *Quel 'filo' da Mileseva a Bologna*; *Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico- due regine della Serbia del '200 a Bologna*; *Ponti distrutti- ponti da ricostruire- ancora il 'filo' tra Bologna e Belgrado*, in *Strenna storica bolognese*, 1997; 1998; 2000;

6) Si ricordi, oltre ai rapporti con gli Angioini, interessati ad espandersi nei Balcani, anche il legame di parentela che si stabilì tra la dinastia serba e quella ungherese con un altro matrimonio, quello tra Dragutin, primo figlio di Elena ed Uros I, e Katalina, figlia del futuro re dello Stato confinante, legato all'Occidente.

7) Si veda al proposito V. Pace, *Mosaici e pittura romana del Medio Evo: pregiudizi e omissioni*, e *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani*, articoli ripubblicati in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, p. 287 segg., in part. pp. 294- 302; e p. 305 segg., in part. p. 312-14

8) Fu pure Niccolò IV a programmare la decorazione a mosaico di Santa Maria in Trastevere a Roma, affidata negli stessi anni novanta del '200 a Pietro Cavallini. Andrà allora ricordata un'interessante ulteriore coincidenza: tra le diverse versioni bizantine del 'Bagno- di Gesù o di Maria Bambina-, tema frequentemente riproposto sia ad Oriente che nella nostra cultura duecentesca, una delle più originali e 'naturali' era comparsa proprio in terra serba, nella *Natività* del monastero di Sopocani. Lì una delle donne versa l'acqua da un boccale difeso da un panno per evitare il calore, mentre l'altra, con il Bambino in grembo, immerge la mano nel recipiente per verificarne la temperatura. Non pare affatto un caso che direttamente a quell'affresco – o a un suo disegno o modello – si fosse rifatto, proprio per commissione del ricordato papa Niccolò IV, il Cavallini, al momento di riproporre la scena nella *Natività di Maria* in Santa Maria in Trastevere a Roma. L'evidente legame d'immagine tra l'opera romana e il 'prototipo' possibile di Sopocani era già stato riconosciuto da Guglielmo Matthiae, in *Pittura romana del Medioevo*, I edizione, Roma 1966, II edizione, con commento di G. Gandolfo, Roma 1988.

9) Su tale patrimonio, e sulle descrizioni inventariali e storiche che ne costituiscono conferma documentaria, si veda in particolare G. Cioffari, *Gli antichi inventari di San Nicola e 'I dati del Beattillo*, in *Gli zar di Serbia, la Puglia e San Nicola- una storia di santità e di violenza*, Bari 1989, pp. 83- 86; pp. 87- 91

10) S. Radojčić', *Mileseva*, cit., 1963, pp. 26- 27. Rimando a quanto ipotizzato nella scheda relativa all'affresco *'Strage degli Innocenti'* del Museo di Santo Stefano a Bologna, nel catalogo *'Duecento: Forme e colori del Medioevo a Bologna'*, Bologna 2000, e nell'articolo *Ponti distrutti ponti da ricostruire ancora il 'filo' tra Bologna e Belgrado*, in *Strenna storica bolognese*, 2000.

11) Rimando al proposito agli articoli pubblicati nei precedenti numeri della *'Strenna'*, e in part. *'Alla confluenza tra fiumi e culture: per la costruzione di nuovi ponti'*, in *Strenna storica bolognese*, 2001, p. 247 segg., in part. p. 256 segg.

12) Sarà forse allora proprio l'ordine francescano, attivo su entrambe le coste, ad 'importare', ai primordi della pittura riminese, temi iconografici in quel periodo ancora poco diffusi nella cultura italiana ed invece presenti già da tempo nei Balcani: primo tra tutti, il soggetto della Madonna Eleusa o Pelagonitissa, con il Bambino stravolto teso verso la Madre- soggetto che troviamo nel primo grande rappresentante della scuola adriatica, Giovanni da Rimini, nella tavoletta del Museo Civico di Faenza, essa stessa di possibile ascendenza francescana (al proposito rimando al mio articolo *'Alla confluenza...'*, cit.

13) Se Rimini e Siena sono state le prime realtà geografiche e culturali identificate dagli storici dell'arte quali possibili basi del nuovo mondo pittorico del 'caposcuola' Vitale, e dei suoi contemporanei, il libero spirito 'gotico' che ne costituisce l'humus più profondo è stato letto soprattutto come testimonianza di una più diretta conoscenza dell'universo 'gotico' europeo, specie francese. Questo non è un caso, in una città di lunga tradizione guelfa, con stretti vincoli rispetto agli Angioini- una città che svilupperà ancora i suoi rapporti con il papato durante il primo periodo avignonese – una città che sarà governata per qualche tempo, negli anni Trenta del Trecento, da un legato francese, Bertrand du Puget, e sia pur brevemente sarà individuata come 'nuova Avignone', nuova possibile sede 'italiana' della corte pontificia. Allora abbiamo motivazioni più profonde per riconoscere un rapporto con la Francia che non ha solo radici stilistiche. E in un momento in cui Bologna ha così significativi legami con il mondo franco - angioino, altrettanto significativa è la funzione e l'influenza dei maggiori ordini religiosi quali elemento di tramite e di dibattito. Tra questi in particolare, ancora una volta, i francescani

14) Per il tema della *'Madonna del Ricamo'* rimando in particolare all'articolo: *'Restauro di pitture murali del Trecento bolognese- Nuovi contributi per un itinerario gotico'*, in *Itinerari*, IV, 1986. Per i rapporti con l'iconografia e i temi serbi, si veda *'Quel filo da Mileseva a Bologna'*, cit., il catalogo *'Tra le due sponde dell'Adriatico'* (Tra Oriente e Occidente oltre l'Adriatico, introduzione), e *'Alla confluenza...'* cit.

Il tema della *Madonna operosa* è stato riconosciuto in versioni 'occidentali' a partire dagli anni cinquanta del '300- specie in interpretazioni presenti nella pittura senese, dove di solito l'allusione agli strumenti da lavoro- in molti casi rochetti da cucito o da ricamo- viene collegata all'iconografia- pure nata nel mondo francescano – della *'Madonna dell'Umiltà'*. Nell'arte orientale e bizantina il soggetto era presente nelle raffigurazioni dell'Annunziata, e ne troviamo esempi tra i più alti proprio nei monasteri della Serbia storica. La Vergine in attesa del messaggio - ad esempio a Mileseva, a Sopocani, a Gradac- è visitata dall'Angelo nel Tempio, mentre ha in una mano il fuso e nell'altra il filo- in questo caso rosso. Presso di noi questa interpretazione dell'Annunziata è rara, sostituita dalla Madonna che legge, prega o mostra sorpresa. Tra i pochi esempi di Annunziata col fuso presenti in Italia, quasi certamente collegate col

mondo bizantino, ne ricordiamo quelle nella Pinacoteca Nazionale di Siena, e nel chiostro di San Benedetto a Brindisi (R. Lorusso, in *'Tra le due sponde...'*, cit, p. 179 fig. 17). Lo stesso Vitale riproporrà quella lettura in un affresco frammentario con l'*Annunziata* riscoperto nella Cattedrale di Udine.

15) Ancora Vitale, nel *Presepe* di Mezzaratta, 'trascriverà' nel suo linguaggio gotico un altro tema che, sia pur con più composto naturalismo, era proprio del mondo orientale: come raramente avviene nelle nostre *Natività*, l'interpretazione umanizzata e accostante del maestro bolognese presenta la Madonna col Bambino in grembo mentre 'saggia' la temperatura dell'acqua che Giuseppe versa in una tinozza per il bagno del piccolo Gesù. Pur collegabile forse a rielaborazioni del tema proposte nell'Europa del Nord- ma anche in questo caso su un'unica base di partenza- la libera visione vitalesca ripropone il soggetto bizantino del *'Bagno del Bambino'*, variamente interpretato in diversi luoghi della cultura orientale, e come prima ricordato a Sopocani- dove però l'incombenza era assegnata a due serventi, e non come a Mezzaratta agli stessi protagonisti sacri della rappresentazione (Per Mezzaratta si veda M. Medica, in *'Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna- Vitale da Bologna'*, a cura di R. D'Amico e M. Medica, Bologna 1986. Cenni sul rapporto con la versione serba erano in *'Quel filo da Mileseva a Bologna'*, cit., e in *'Alla confluenza ..'*, cit).

16) AA.VV., *Il Trecento Adriatico- Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente*, cat. a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2002. La mostra, curata dal Meeting per l'amicizia tra i popoli di Rimini, ha visto per la prima volta in tempi recenti comparire insieme opere provenienti da musei, istituzioni, chiese, sia italiane, che della Croazia e della Serbia.

17) Mentre l'icona compariva a Rimini, era in corso di pubblicazione l'articolo per la rivista 'Zograf' avente a tema proprio l'icona e la sua storia (*Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della Basilica di San Pietro e una sua 'replica' seicentesca a Fano*, in 'Zograf' 2000- 2001 , pp.89- 99)

18) La vicenda dell'icona è stata recentemente ripercorsa in Serbia da B. Todić, in *Srpsko slikarstvo u doba Kralja Milutina*, Beograd 1998, pp. 295- 296 , con riferimento alla precedente bibliografia. Sul riconoscimento dell'origine serba dell'icona, tra 1941 e 1942, da parte di Amman, Anichini , Volbach, sui precedenti collegamenti con l'epoca costantiniana e sulle successive discussioni circa la datazione, rimando al più ampio resoconto contenuto in *'Per la storia dell'icona serba...'*, cit, in particolare p. 90, nota 4.

19) L'identificazione di Dragutin e Milutin accomunati dalla dignità regale potrebbe essere ulteriore conferma di una datazione ancora negli anni novanta, prima di quel 1299 che, con il matrimonio tra Milutin e la figlia dell'imperatore bizantino, Simonida, pose fine alla condivisione effettiva del regno e diede inizio allo scontro tra i due fratelli

20) cfr. *Per la storia...*, cit. p. 92 , anche per le successive informazioni

21) T. Alfarano, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ms, edito a cura di M. Cerrati, Roma 1914; cfr. *Per la storia...*, cit., p. 93 segg.

21) anche per quest'opera si veda *'Per la storia...'*, cit., pp. 95- 97

22) per gli interventi di studiosi italiani, si rimanda a G. Cioffari, *Gli Zar di Serbia...*, cit., in part. pp. 99- 111 (*L'icona lignea di Milutin o Decanski?*) e al catalogo della mostra *'Tra le due sponde dell'Adriatico-* (G. Cioffari, p. 212 n. 2, con ricca bibliografia; R. Lorusso, *La Puglia ...*, ibidem); per parte serba, con bibliografia precedente, si veda I. Djordjević, *O prvobitnom izgledu srpske ikone svetog Nikole u Bariju*, in 'Zbornik filozofskog Fakulteta, Univerzitet u Beogradu, Beograd 1989, pp. 111- 123

23) M. S. Calò Mariani, *La Basilica dal XIV al XVIII secolo*, in AA.VV., ' San Nicola da Bari e la sua Basilica', Bari 1987, pp. 98- 137, in particolare p. 103- 108; a p. 102 si ricordano anche le precedenti donazioni dei Nemanja, e i documenti in proposito pervenuti fino a noi. Sulla riproduzione per Domenico Danesio Poliziano in San Francesco a Montepulciano, , del 1583, e sulla replica incisa l'anno seguente per lo stesso committente, ora a Parigi, Bibliotheque Nationale, si veda ibidem, p. 106; 108, figg. 64- 65, p. 104

24) M.S. Calò Mariani, *op.cit.*, p. 105, fig. 66 (Replica della *Vera effigies* di San Nicola, incisione di Ladame, da P. de Brialon , *La vie admirable de Saint Nicolas*, Paris 1646)

25) G. Viroli, in AA.VV., *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, catalogo completo, Bologna 1992, pp. 196; 198

26) si veda al proposito M. Collareta, in AA.VV., *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450- 1500*, a cura di L. Bellosi, Milano 1993, p. 154

27) per un 'riassunto' della vicenda precedente l'arrivo a Siena, con possibili identificazioni dell'origine 'costantinopolitana' dell'opera, si veda D. Popović, *Sacrae reliquie Spasove Crkve u Zici*, in 'Manastir Zica, Zbornik radova, a cura di G. Subotić', Kraljevo 2000, pp. 17- 21

Fotografie:

- 1) Studenica, *Chiesa della Vergine*, esterno: l'antica fondazione di Nemanja presenta i caratteri tipici della scuola architettonica della 'raska', in cui alla pianta bizantina corrispondevano, nella decorazione e suddivisione esterna, motivi di chiara origine occidentale e particolarmente italiana
- 2) Mileseva, *Deposizione*, affresco nello spazio sotto la cupola
- 3) Fano, Pinacoteca Civica, Dipinto raff. *I Santi Pietro e Paolo e figure di offerenti*, copia dall'icona donata al papa da Elena d'Angiò
- 4) Particolare dell'antico reliquiario del *'Braccio di San Giovanni Battista'* della Cattedrale di Siena, già nel monastero serbo di Zica.