IL RINASCIMENTO DANZANTE
Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise

A CURA DI
LUCIA ARBACE
DANIELE FERRARA

UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO ~ LONDRA ~ VENEZIA ~ NEW YORK

Sommario

9 L'Abruzzo e il Rinascimento adriatico
LUCIA ARBACE

17 Michele Greco da Valona, un artista albanese sulle coste del Molise
DORA CATALANO

26 Michele Greco da Valona nel «Rinascimento adriatico»:
pittori e committenti fra Oriente e Occidente
DANIELE FERRARA

36 Due episodi di culto legati alla transumanza:
la Madonna di Onna e la Madonna di Roio
MARTA VITTORINI

41 Catalogo

93 Tavola cronologica

97 Bibliografia

Michele Greco da Valona, un artista albanese sulle coste del Molise*

Dora Catalano

Sebbene forse più strettamente connesso a questioni di assetti geopolitici che non a disinteressato amore per la ricerca, sul finire dell'Ottocento si è aperto un dibattito serrato sulla natura e qualità dell'arte delle regioni della penisola balcanica affacciate sull'Adriatico e sugli scambi tra le due sponde di questo mare. Per qualche decennio, studiosi di lingua tedesca e di lingua italiana hanno impegnato quasi un duello, sfidandosi a colpi di ponderosi volumi, per riaffermare il primato centroeuropeo o italico di quella cultura[1], consegnando comunque alle future generazioni una solida e puntuale base di conoscenze che ha favorito in tempi politicamente meno agitati un'ampia riflessione sulle tendenze figurative sviluppatesi nell'area dell'antico golfo di Venezia tra medioevo e rinascimento. E con l'approfondirsi degli studi si è andato via via sempre meglio delineando il quadro delle dinamiche culturali, hanno preso forma compiuta le personalità di architetti, pittori, scultori, miniatori, si sono definite le vicende costruttive di singoli luoghi e monumenti.

Solo nel secondo Novecento, però, ha preso forma l'idea - nata dai primi suggerimenti di André Chastel e poi dalle intuizioni brillanti di Federico Zeri e Pietro Zampetti[2] - secondo la quale le regioni che affacciano sul mare Adriatico avrebbero manifestato in età rinascimentale tendenze stilistiche del tutto peculiari, e che questa cultura, pur traendo linfa dai fatti artistici padovani della metà del Quattrocento, si sarebbe sviluppata in forme del tutto autonome rispetto a quelle elaborate negli altri centri italiani dell'Umanesimo. I termini «formula stilistica adriatica» (Zeri), «pittura adriatica» o «Rinascimento adriatico» (Zampetti) sono ormai un concetto acquisito agli studi di storia dell'arte e indicano in modo condiviso quei modi figurativi fioriti nel XV secolo lungo le coste adriatiche: dall'Istria alla Puglia sul lato italiano, da Arbe a Ragusa e alle bocche di Cattaro sul lato orientale.

Quel mare che oggi segna un confine, e che talora è percepito come fattore insanabile di cesura culturale, era a quei tempi uno spazio comune, un elemento di collegamento «protagonista silenzioso di innumerevoli destini collettivi e drammi individuali»[3]. È un mare che ha visto nel corso di tutto il Quattrocento un quasi frenetico scambio di opere e artisti, di modelli e formule stilistiche, attraversato nei due versi da merci e persone, architetti e scultori quali Giorgio da Sebenico, i Laurana, Giovanni Dalmata, l'albanese Andrea Alessi, pittori come lo zaratino Blaz Jurjev, i fratelli Carlo e Vittore Crivelli, Giorgio Schiavone, l'anconetano Nicola di Antonio, Pietro Alamanno, i maestri della scuola di Ragusa, da Lovro Dobričević a Nikola Bozidarevic a Mihajlo Hamzic solo per citare i più noti, infine dai tanti «greci» che, soprattutto da Creta, battevano le coste in rotta verso Venezia o verso la Puglia come Andrea Ritzos, i due Bizamano[4].

Nella progressiva definizione della fitta trama di scambi artistici tra le due rive, è rimasta del tutto ignorata la figura di un artista che pur merita di rientrare a pieno diritto nella stravagante esplosione del «Rinascimento adriatico», l'albanese Michele Greco da Valona, pittore comparso come dal nulla sulle coste tra Abruzzo e Molise all'aprirsi dell'anno 1505 e altrettanto misteriosamente dileguatosi sul finire di quell'anno dopo aver lasciato su quattro dipinti la sua firma: «Opus Michaelis Greci de Lavelona».

La figura di Michele, proveniente dall'Albania meridionale, dall'antica città portuale di Valona[5] non ha incontrato sino a oggi una particolare fortuna critica ed è emersa dal totale oblio solo in tempi recenti, grazie a un contributo prezioso di Mimma Pasculli Ferrara del 1989[6]. È possibile che questa vecchia distrazione sia da addebitarsi alla collocazione defilata delle opere italiane di Michele Greco, presenti a Vasto e Guglionesi, in luoghi poco battuti dagli inesausti ricercatori che

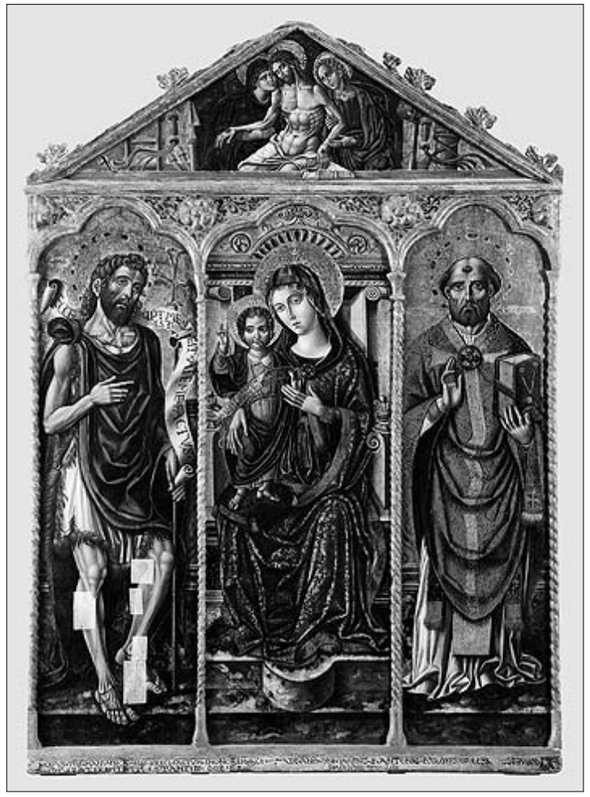

Fig. V. MICHELE GRECO DA VALONA, «Madonna con Bambino, san Giovanni Battista e sant'Adamo». Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila.

hanno investigato le regioni adriatiche tra il XIX e l'inizio XX secolo. Le terre molisane sono, infatti, rimaste a margine di quei lavori puntuali e utilissimi di censimento e scavo documentario che hanno costituito la base per la ricostruzione della storia dell'arte delle vicine regioni d'Abruzzo e Puglia, e che anche per il lato orientale dell'Adriatico hanno ricostruito a partire dalle fonti la vicenda della scuola quattrocentesca di pittura in Dalmazia[7]. Fatto sta che, sebbene l'opera più significativa di Michele Greco risultasse esposta nelle collezioni del Museo Nazionale d'Abruzzo almeno dal 1959, nessun interesse si era acceso su quest'artista fino alla «scoperta» fattane da Mimma Pasculli. Nessuno in precedenza aveva ritenuto collegare il polittico della «Madonna con Bambino san Giovanni Battista e sant'Adamo» (fig. V) proveniente dalla Collegiata di Guglionesi - che giunto al Castello cinquecentesco dell'Aquila alla metà degli anni cinquanta per un restauro, ne è uscito purtroppo in modo del tutto precario solo a seguito dei danni gravissimi terremoto dell'aprile del 2009 ed è ora in procinto di rientrare nella sua sede originaria - al contesto figurativo del Rinascimento adriatico, complice forse anche la poco entusiasta valutazione del dipinto, stigmatizzato come semplice prodotto di un «madonnaro»[8], o di artista di cultura ritardata e provinciale[9].

La personalità di Michele Greco da Valona è, al contrario, assai intrigante, con il suo improvviso apparire e l'altrettanto veloce dissolversi, con i suoi pochi dipinti, prodotto evidente di una contaminazione tra lingue diverse, tra un parlar greco e un parlar latino. Si tratta di dipinti nei quali, sul solido fondamento tecnico e formale dell'arte bizantina, si è evidentemente andata a innestare una concezione nuova del fare pittorico, sottoposto al filtro dell'arte italiana, e più precisamente veneta e «adriatica».

Di questo maestro non abbiamo altro che la firma sulle quattro opere realizzate tra Vasto (Chieti) e Guglionesi (Campobasso) nel giro di qualche mese, tra il gennaio e il settembre 1505, orgogliosamente rivendicate al proprio nome con l'indicazione precisa del luogo d'origine e una informazione sull'appartenenza etnica. Quel «Greco», infatti, più che un cognome va verosimilmente inteso come un riferimento alla nazionalità: «greco» era detto a quel tempo, chiunque provenisse dalle terre dell'Epiro e parlasse quella lingua.

Nonostante l'univocità di tratto e la coerenza stilistica del piccolo *corpus* di opere a nostra disposizione, a oggi non è stato possibile aggregare al nome di Michele qualche altra pala d'altare o icona, né in area balcanica, né sul lato italiano. Nulla si sa dei suoi precedenti, nulla della sua attività posteriore, nessun documento che lo riguardi è mai emerso nel corso degli studi sino a ora condotti[10].

La prima opera ascrivibile al pittore di Valona in ordine di tempo è il trittico eseguito a Vasto per il mercante Cola Bevilacqua, riconosciutogli nel 1985 a seguito di un restauro che ha rivelato la firma dell'artista al di sotto di antiche ridipinture[11]. Il dipinto è costituito da un pannello centrale con la «Madonna con il Bambino», affiancato da due scomparti con

«Santa Caterina d'Alessandria e san Nicola di Bari». Le tre tavole, che in origine dovevano essere dotate di una incorniciatura lignea - almeno per quanto concerne il pannello centrale - sono collegate tra loro da gangheri così da permettere la chiusura delle ante laterali e non è per nulla escluso che anche il retro dei due scomparti minori fosse in origine dipinto. Sotto il piede della Vergine, alcune mal leggibili righe tracciate a pennello ricordano il nome del committente e una precisa data, il primo gennaio 1505, che possiamo ipotizzare come quella di conclusione dell'opera, anticipando la presenza di Michele Greco in Italia almeno di qualche mese. Il trittico era destinato alla chiesa di Cona di Mare, oggi non più esistente, situata fuori dalle mura cittadine nell'area portuale di Vasto. Un incontro, quello tra Michele e l'Italia, posto sotto il segno del mare: un mecenate della borghesia mercantile che su quelle acque praticava i suoi negozi, una chiesa affacciata sul mare che, come ha ben notato Murolo «suggerisce l'attestazione di un culto mariano connesso con la pratica commerciale dei "pontichiari"» e «si ergeva al termine della via del caricatoio delle merci»[12].

La seconda opera firmata da Michele Greco è il già citato polittico cuspidato proveniente dal Molise entrato negli anni cinquanta del XX secolo nelle raccolte del Museo Nazionale d'Abruzzo. Datata al primo giugno 1505, la pala d'altare raffigura la «Vergine con il Bambino, san Giovanni Battista e sant'Adamo» organizzati entro archeggiature trilobate sostenute da pilastrini a rilievo, ed è completata da un fastigio con la raffigurazione della «Pietà». Anche in questo caso oltre alla firma è presente in basso una lunga iscrizione che rimarca la dedicazione a sant'Adamo, patrono di Guglionesi, e riporta notizia della commissione da parte della confraternita a lui intitolata, al tempo del priorato di Antonio Barono e di un Riccardo il cui cognome risulta illeggibile[13]. Si tratta di un'opera di ben maggiore impegno rispetto alla precedente, il cui carattere ufficiale e l'eminente destinazione alla principale chiesa cittadina devono aver sollecitato all'artista un impianto più monumentale e pausato e una più raffinata cura esecutiva.

Segue poi un'icona di ridotte dimensioni, oggi racchiusa in una pregevole cornice d'argento settecentesca[14], che Mimma Pasculli aveva pubblicato accostandola dubitativamente all'opera del pittore albanese[15]. La piccola tavola è invece da ascriversi con certezza a Michele, stante la presenza della sua firma sul retro, già ben nota al Rocchia[15], e della data, ancora una volta l'anno 1505, più precisamente il 21 giugno. Si tratta di un'«Assunzione della Vergine» in cui l'artista denuncia apertamente la sua matrice culturale «greca» e nella quale, sia pur nel seno di un impianto compositivo e iconografico di tipo occidentale, si riappropria di stilemi e formule tipologiche bizantine e di una scala prospettica antinaturalistica.

Una quarta pala d'altare di forma quadrangolare, ugualmente ripartita in tre campate da una incorniciatura a rilievo, ci propone una «Madonna delle Grazie» con le anime del Purgatorio e le figure di san Sebastiano e san Rocco. È di nuovo un'opera firmata ed è lavoro certamente di minore impegno rispetto al precedente polittico di Sant'Adamo, sia nelle misure che nelle soluzioni tecniche, a partire dalla sostituzione del fondo oro con una più corrente stesura di un rosso imprezioso da ornati in argento sino all'eliminazione dell'alzata del trono di Maria. La dicitura che scorre alla base documenta che il quadro è stato eseguito con le elemosine dell'intera comunità, anche in questo caso su commissione della confraternita di Sant'Adamo, e indica la data del 1° settembre 1505, ultima segnalazione questa della presenza dell'artista a Guglionesi.

La tavola della «Madonna delle Grazie» si mostra con ogni evidenza dipinto di carattere devozionale, realizzato quale ex voto per una cessata epidemia o per una richiesta di intercessione. Associa ai due santi taumaturghi per eccellenza, Sebastiano e Rocco, un'iconografia mariana del tutto nuova, quella della Vergine, misericordiosa dispensatrice di grazie alle anime del Purgatorio. Mi pare questo un dato da rimarcare, quale attestazione della capacità di Michele di misurarsi con un soggetto privo di una precisa codificazione e di elaborarne una personale autonoma versione, se è vero, come emerge dal ben documentato lavoro di Scaramella, che questo tipo iconografico si affaccia timidamente alla storia dell'arte solo negli anni settanta del XV secolo in Campania[17]. L'immagine della Madonna del Purgatorio non ha, a questa data, alcun precedente sul versante adriatico, se non forse nella Madonna ritratta in piedi su un fondo roccioso costellato da piccole anime, oggi conservata nel palazzo comunale di Chieti. Quella dell'artista albanese sfrutta il tipo assai antico della Madonna in

trono con Bambino benedicente seduto e rivolto allo spettatore, miscelando Oriente e Occidente, Bisanzio e molta Venezia (Bellini, Cima da Conegliano, Bartolomeo Montagna), nella definizione del gruppo centrale e introducendo ai piedi del sedile marmoreo il gruppo compatto di piccole figure delle anime ristorate dal getto di latte.
Mentre dal settembre del 1505 si perde ogni traccia di Michele da Valona, tre anni più tardi un nuovo polittico viene issato sull'altare della chiesa di rito greco di Guglionesi, intitolata a san Pietro. Questa «Madonna con Bambino e i santi Pietro e Paolo», che era stata quasi automaticamente associata al nome del nostro pittore[18], è priva di indicazioni sul nome dell'autore, e pur apparendo stilisticamente contigua ai modi di Michele Greco ci sembra caratterizzata da un fare un po' più secco e ruvido e da una maggiore staticità, non riconducibili alle sigle formali alle quali il pittore di Valona ci aveva abituato. Una puntuale iscrizione nella parte bassa del quadro documenta l'opera come databile al 1508, nel tempo in cui un arciprete Liberatore era rettore della chiesa di San Pietro.
Il soggiorno di Michele da Valona a Guglionesi è dunque breve, forse addirittura meno di un anno, ma è qualificato da un'attività intensa e da una favorevole e ampia ricezione della sua formula figurativa. Il dipinto di Vasto risponde alla richiesta di un privato commerciante, quel Nicola Bevilacqua che avrà anche fornito indicazioni precise per l'inserimento del suo santo eponimo nell'ala destra del trittico. Le due pale d'altare di Guglionesi sono state condotte su commissione della principale associazione laicale della città, la confraternita di Sant'Adamo, che sappiamo essere insediata nel XVI secolo nella chiesa matrice di Santa Maria Maggiore ove possedeva una cappella per l'esercizio del culto nei confronti del santo protettore del paese, nuovamente accresciutosi dopo la seconda recente traslazione delle reliquie[19]. Gli interlocutori di Michele in questo caso sono dunque figure istituzionali del cattolicesimo romano, ben radicate nella vita sociale cittadina. A sua volta l'icona dell'«Assunzione» parrebbe essere stata eseguita per diretta volontà del clero di Santa Maria Maggiore, e comunque viene rapidamente ad assumere una posizione privilegiata nel contesto della chiesa più importante del luogo, raccogliendo un'immediata larga devozione popolare e assumendo ben presto il titolo di «Madonna Grande» a dispetto delle sue reali dimensioni[20]. La produzione dell'artista albanese è quindi allargata a gruppi sociali differenti, esponenti del ceto mercantile, confraternite, la comunità cattolica di Santa Maria Maggiore, e non parrebbe per nulla costretta nel vincolo di consanguineità etnica, nell'equazione pittore albanese per committenti albanesi.
Nulla vieta di pensare che l'artista abbia eseguito qualche icona o quale opera di maggior respiro anche per la comunità albanese andate perdute, considerando che era prassi di quel tempo commissionare o acquistare sul mercato tavole di piccolo formato per le iconostasi delle chiese di rito orientale o per la devozione domestica da parte di ortodossi. Ciò che conta evidenziare è, in questa fase storica, la larga propensione della comunità di Guglionesi per opere caratterizzate da una spiccata cultura «adriatica» e impregnate di gusto d'oriente, cioè a guardare verso il mare e non verso l'entroterra molisano, che in questi stessi anni, al contrario, si mostra artisticamente tributario nei confronti delle botteghe dei pittori napoletani[21]. Questa propensione sarà confermata non molto tempo più avanti con la realizzazione per un altare di Santa Maria Maggiore di una nuova piccola pala a trittico per l'altare di Santa Lucia, raffigurante appunto «Santa Lucia, san Lorenzo e san Leonardo», un'opera che sembrerebbe provenire direttamente dalle officine pittoriche di Ragusa[22].
Ma anche se nessuno dei dipinti oggi conservati del pittore può essere collegato a una diretta committenza «greca», l'arrivo di Michele nella cittadina molisana deve essere certamente messo in relazione alle condizioni favorevoli proposte da un luogo che poteva contare una fiorente comunità di albanesi, stabilitasi probabilmente già verso il 1466 dopo la morte di Giorgio Castriota Skanderbeg. La comunità aveva visto un forte incremento dopo il disastroso sacco francese del 1496, a seguito del quale Guglionesi era rimasta in parte spopolata, con l'arrivo di una nuova ondata di fuggiaschi sotto la pressione dell'impero ottomano ormai saldamente insediato nelle terre d'Albania. È probabile, infatti, che il trasferimento di questi nuovi gruppi sia stato fortemente favorito dalla regina Giovanna, che allora possedeva la terra come suo bene dotale, per restituire vitalità a quello che allora era il principale centro economico e commerciale della zona[23]. Gli albanesi, non solo vennero chiamati a popolare i casali disabitati di Portocannone, Petacciato e il feudo rustico di Serramano, tutti allora compresi nella giurisdizione di Guglionesi, ma si andarono a stanziare in forze anche nel borgo murato, nella parte alta, raccolti intorno alla loro chiesa «greca» dedicata a san Pietro. Con l'arrivo a Guglionesi, gli albanesi non avevano abbandonato il rito ortodosso e avevano mantenuto una forte autonomia religiosa e civile, potendo contare sui propri ecclesiastici ed eleggendo i propri amministratori e sindaci[24].

D'istinto verrebbe, quindi, da immaginare la figura dell'artista profugo tra le colonie di fuggitivi - Valona è già nel 1481 in mano turca - spinti dall'Albania meridionale verso il nord, verso Durazzo, caduta nel 1501 e verso Ragusa, città cristiana e repubblica indipendente nell'orbita veneziana, che di qui muovevano verso i diversi porti della sponda italica. In realtà, le evidenze della sua arte portano piuttosto a suggerire che Michele Greco abbia più volte attraversato quello stretto braccio di mare che divide Valona dalla Puglia e dalla costa italiana e abbia formato la sua cultura grazie a percorsi ben più articolati ed estesi lungo le rive dell'Adriatico. La lettura delle sue poche opere parla di esperienze di più ampia portata, maturate attraverso itinerari diramati: è probabile che abbia risalito la costa fino alla Dalmazia, certamente sino a Ragusa, e magari fino all'Istria, entrando in contatto con gli esponenti della locale scuola pittorica dalmata dei Dobričević e degli Hamzic e aggiornandosi sulle novità offerte dalle molte opere che lì giungevano da Venezia. Ma è altrettanto probabile che abbia veleggiato verso la Puglia, insieme a tanti «artefici» suoi conterranei, guardando con attenzione soprattutto alle tavole dei Vivarini importate in terra di Bari direttamente da Venezia. Certamente ha compiuto almeno un viaggio nella zona del Piceno per soffermarsi sulle opere di Carlo e Vittore Crivelli, che si dimostreranno fondamentali per la «riforma» italiana del suo linguaggio pittorico. Poi si deve essere spinto ancora più a nord, almeno sino a Pesaro e Ancona, non essendo necessario giungere sino in Veneto per invaghirsi delle cifre pittoriche stravaganti e antinaturalistiche elaborate nella bottega di Squarcione, e qui deve aver fatto tesoro della particolare maniera di Nicola di Antonio, ma soprattutto della pala di Marco Zoppo realizzata nel 1471 per il convento degli osservanti di Pesaro[25].
La complessità di cultura, anzi delle culture, che Michele da Valona porta nella sua arte, è lampante e va decifrata nei diversi apporti che si sono andati stratificando sull'originaria formazione «greca», alla quale - come dimostrato dalle figure delle Madonne e dei due piccoli Gesù delle pale d'altare di Guglionesi e in misura maggiore dall'icona dell'«Assunta» - egli non intende assolutamente rinunciare. Mimma Pasculli ha ben evidenziato come una prima e assai significativa messa a punto della formula stilistica del nostro pittore nasca nel rapporto con i pittori delle officine dalmate di Dubrovnik, ove si sperimenta un assai peculiare «intreccio di influenze e stili» che porta a sintesi di «elementi arcaici bizantini e gotici ed elementi più moderni crivelleschi»[26] per dar vita a una pittura ove le asperità grafiche e le insistenze tipologiche dell'arte bizantina si sciolgono in ritmi più eleganti, in una delicata umanizzazione delle figure e in una nuova organizzazione spaziale prospetticamente strutturata. A conferma delle sue asserzioni, la studiosa mette giustamente in risalto le analogie tra il sant'Adamo della pala dell'Aquila e il san Nicola del polittico di Lovro Dobričević del monastero dei domenicani a Ragusa del 1448 (fig. VII), notandone le puntuali somiglianze, per poi segnalare le simili corrispondenze con il san Nicola più tardo di Mihajlo Hamzic presente in un dipinto della medesima chiesa[27]. Si tratta di confronti che ben giustificano la proposta di inserire il nostro pittore tra gli esponenti della scuola rinascimentale dalmata, ma che non spiegano, a mio

Fig. VI. Marco Zoppo, «San Sebastiano». Courtald Institute, Londra.

parere, l'intensità e la varietà di relazioni con l'arte della sponda italiana, grazie alle quali Michele da Valona si disincaglia dalla consuetudini formali greco-bizantine per approdare a esiti ben diversi rispetto a quelli che, ancora in pieno XVI secolo, caratterizzeranno l'arte del più noto esponente della pittura albanese, l'iconografo Onufri, il quale, continuerà a operare nel solco della tradizione paleologa ingentilita da cadenze tardogotiche occidentali[28].

Non vi è alcun dubbio che la lingua greca di Michele da Valona si trasformi in latina a partire da un'attenta osservazione delle opere di Carlo Crivelli, di suo fratello Vittore, del «discepolo» di Carlo, l'austriaco Pietro Alamanno, conosciute già forse sull'altra sponda grazie alle prove lasciate in Dalmazia da questi artisti, ma meditate soprattutto nel corso di incursioni nell'ascolano e nella zona di Teramo dove sia i Crivelli che Alamanno avevano operato nell'ultimo quarto del XV secolo, ricevendo, tra l'altro, importanti incarichi da esponenti delle comunità slave e albanesi qui trapiantate[29].

Sulla base di questi modelli innanzi tutto Michele da Valona aggiorna la forma esteriore e l'incorniciatura delle sue pale d'altare, composte in forma di polittico ma ben inquadrate in una carpenteria di gusto rinascimentale di forme regolari e sobrie. Da questi maestri deriva l'impianto prospettico unificato dei diversi scomparti con il punto di fuga rialzato, posto in corrispondenza della testa di Maria. Ne consegue una visione della scena dall'alto, con le figure laterali spinte al limite del parapetto inferiore, quasi sporgenti rispetto alla pedana, e una singolare visione amplificata della Madonna, che si ritrova sollevata grazie all'effetto del gradino modellato nel perimetro in semplici figure geometriche. Sul piano formale il pittore di Valona fa propria quella singolare tecnica di realizzazione dei panneggi accartocciati, rilevati in creste evidenti e franti sino al rovello quando si raccolgono ai piedi delle figure, e infine, il gusto per i dettagli preziosi, i gioielli e le pietre pregiate, le stoffe di raffinata tessitura.

Fig. VII. LOVRO DOBRIČEVIĆ, «San Nicola». Chiesa del monastero dei Domenicani, Dubrovnik (Ragusa).

Se la conoscenza della pittura dei Crivelli da parte di Michele emerge palesemente da ogni sua opera, meno scontato è l'incontro con altri esponenti della cultura mantegnesca, incontro che pur trapela da alcune sue figure contraddistinte da un plasticismo accentuato, da una sottolineatura della tensione fisica e della muscolatura. Il san Sebastiano dello scomparto sinistro della «Madonna delle Grazie» è ripresa nel complesso assai fedele del san Sebastiano di Marco Zoppo oggi nella quadreria del Courtauld Institute di Londra (fig. VI). Diversi studiosi annotano come nella tavola londinese, forse l'opera più tarda di Zoppo a noi giunta, il pittore di Cento abbia elaborato una particolare iconografia di san Sebastiano, con l'invenzione del braccio sollevato, legato al tronco e ricadente sulla testa, e la particolare torsione del corpo: una soluzione che deve aver incontrato immediato positivo riscontro e che viene ripresa già negli anni ottanta del Quattrocento da Bartolomeo Montagna e Marco Basaiti[30]. Non sappiamo come, e soprattutto dove, Michele Greco possa aver incrociato quest'immagine di Zoppo, a meno di non supporne una originaria non altrimenti documentata presenza nelle Marche. Quel che è certo è che ne restituisce persino alcuni dettagli anatomici e di positura della mano.

La prima delle opere di Michele Greco in terra italiana, la «Madonna con Bambino e santi» di Vasto, è quella che mostra la maggiore attenuazione della componente greca e maggiori risentimenti della cultura veneta, quasi l'artista abbia voluto mettere a riprova le cognizioni acquisite e scelto di «adeguare» il suo linguaggio a quello dei luoghi. Dalla pala di Vasto non emergono prepotenti i tratti bizantini che saranno recuperati nelle successive tre immagini di Guglionesi: il volto di Maria appare addolcito, la figura allungata e sottile della santa Caterina restituisce l'eco delle sante più *à la page* nella cultura adriatica a partire dagli anni settanta del Quattrocento[31], con un non so che di languore, di leggera mestizia, che non riesce però mai a eguagliare l'estenuata eleganza delle dame crivellesche. Il Bambino, invece, quasi danzante, che sembra voler sfuggire dalle braccia di una Madonna ancora bloccata nella sua iconicità di *Odighitria*, potrebbe essere ispirato a quello della pala di Bartolomeo Vivarini, dipinta a Venezia nel 1476 e di lì inviata alla basilica di San Nicola a Bari[32]. Solo nel san Nicola emergono forti le reminiscenze delle icone, più volte viste e probabilmente da Michele stesso dipinte, nei curiosi lineamenti induriti, nella linea del naso allungata, nelle ombre insistite intorno alla bocca, ma anche nella ricercata ieratica frontalità.

Fig. VIII. VITTORE CRIVELLI, «Pietà». Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Nel successivo «Polittico di sant'Adamo» del Museo Nazionale d'Abruzzo recupera per le figure centrali il registro stilistico bizantino paleologo, ma il trono marmoreo che si staglia dietro la testa della Vergine dispiega tutto il fantastico repertorio ornamentale della cultura padana - padovana e ferrarese - e il manto di Maria si impreziosisce di un molto occidentale effetto damasco oro e rosso ed è chiuso da una vistosa spilla circolare con pietre dure, secondo una moda riportata in auge da Crivelli[33]. Il san Giovanni Battista di Michele da Valona rilegge nella positura e nei tratti formali il medesimo santo del polittico crivellesco di Massa Fermana o ancora più quello dell'«Incoronazione della Vergine» oggi a nella Pinacoteca di Brera a Milano, ma proveniente da Camerino. Il «Compianto su Cristo morto» del fastigio superiore, infine, nella sua violenta espressività sembra volutamente ripreso dal dipinto di analogo soggetto di Vittore Crivelli della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (fig. VIII), e costituisce, anche nella forte visibilità assegnata agli strumenti della passione, un vero e proprio omaggio all'arte dei Crivelli, che avevano reso illustre questo tema iconografico nelle regioni adriatiche del centro Italia[34].

Solo nella ridotta dimensione della tavola dell'«Assunzione», l'artista albanese dismette il registro italianizzante e recupera gli accorgimenti tecnici e tipologici della pittura greca. Sebbene l'apertura paesistica su colline verdeggianti e il sarcofago spalancato siano elementi estranei alla tradizione bizantina, la presenza dell'apostolo Tommaso, accorso in ritardo giusto in tempo per ricevere la cintola di Maria, non è infrequente nelle icone bizantine sin dal XII secolo[35]. Ma è soprattutto nei quattro angeli in volo che sostengono la mandorla stellata che porta la Madonna in cielo e nei due che le posano sulla testa una corona del tutto inedita nell'iconografia orientale che il pittore ritrova il segno grafico dell'arte delle sue origini.

Sulla mappa della diffusione delle icone e delle immagini di cultura bizantina in Italia meridionale, il Molise sino a oggi non ha trovato collocazione, più a motivo della mancanza di un capillare lavoro di indagine che di un effettivo disinteresse dimostrato dalle comunità molisane per questo tipo di produzione artistica. Le ricognizioni sul territorio, infatti, restituiscono tracce di antiche presenze, e le poche testimonianze sopravvissute lasciano intravedere per i secoli tra Medioevo e Rinascimento un quadro molto più articolato di quello attuale[36], sia pur non paragonabile con quello restituitoci dalla vicina Puglia, o dalla Calabria, entrambe regioni con una forte antica presenza di comunità greche e aperte culturalmente all'Oriente.

Nel santuario della Madonna di Bisaccia, sito nell'agro del comune costiero di Montenero di Bisaccia è presente una tavola resa praticamente illeggibile da antiche e recenti ridipinture, in cui la Vergine seduta su un trono e il Bambino sono ritratti a figura intera nel tipo della *Glykophilousa*, la Madonna della tenerezza, e conservano ancora labili tracce della loro pertinenza a un contesto figurativo orientale. La datazione dell'opera non dovrebbe oltrepassare il XIV secolo, e dispia-

ce annotare la perdita della iscrizione documentaria che scorreva in basso ai piedi della Vergine nella quale era indicata una data precisa[37].

A questa immagine, rimasta collegata al suo luogo di culto, si possono aggiungere altri tre dipinti riconducibili alla cultura post bizantina, oltre alla «greca» «Madonna della Luce» venerata nella Catterale di Isernia, che risulta giunta in queste terre sul finire del XVI secolo parrebbe per iniziativa del vescovo Gian Battista Lomellino[38]. Le altre tre opere, purtroppo, hanno perso la loro originaria collocazione, sono prive di una specifica storia e quindi di utili agganci per una più puntuale contestualizzazione storico-critica.

La bella «Madonna con Bambino e san Giovanni» di proprietà del Comune di Guglionesi è forse giunta all'ente attraverso le ottocentesche soppressioni degli enti ecclesiastici o forse dalla distrutta chiesa ortodossa di San Pietro. Si tratta di un'icona di mano di un maestro greco, probabilmente cretese, del tutto intrisa ancora di cultura gotica veneziana. Già la scelta del soggetto, una Madre di Dio *Glykophilousa*, in cui l'elemento caratterizzante è il tenero slancio del Bambino verso Maria, fornisce un'indicazione di tendenza per un'opera in cui le effusioni sentimentali si coniugano con il morbido modellato dei volti e le ricercatezze dei dettagli preziosi nelle vesti e nelle punzonature delle aureole. La tavoletta riporta alla memoria le opere di Paolo Veneziano, la «Madonna delle Pere» di Cesena o quella oggi al Louvre, con il loro stemperare le forme del classicismo paleologo in eleganze ormai del tutto gotiche, ma la sua cronologia è stata giustamente fissata da Daniele Ferrara verso fine del XV secolo[39].

A Fossalto nella casa canonica si conserva una tavola del XVI secolo raffigurante «Cristo benedicente con san Francesco», posti sullo sfondo della luce calda e piena di bagliori di un paesaggio alla veneta nel quale lo sguardo si può spingere verso l'orizzonte tra sagome di colline e specchi d'acqua, dipinta alla maniera di Giovanni Permeniatis, pittore greco, non a caso con base a Venezia negli anni venti del Cinquecento[40].

A Sant'Elia a Pianisi è invece presente un'icona a fondo oro, una «Madonna con Bambino e i santi Sebastiano e Rocco». In quest'ultimo caso il luogo di collocazione del dipinto è importante, non solo per l'attestata presenza a Sant'Elia a Pianisi di gruppi provenienti dai Balcani, ma per la vicinanza geografica di questo borgo con la Capitanata, ove il fenomeno di importazione di icone era molto esteso e dove nel primo trentennio del Cinquecento era attivo - forse anche per qualche tempo con bottega a Barletta - Angelo Bizamano. Questa tavola, invero, ha molto in comune con la produzione dell'artista di Candia, al punto che è stato proposto di assegnarla al suo nome[41], se non fosse che se ne distacca nella grafia meno incisa e per un diverso orientamento di tecnica esecutiva. La «Madonna della Consolazione» di Sant'Elia a Pianisi guarda piuttosto all'arte di un altro maestro cretese, Nikolaos Tzafouris, forse a un suo allievo che ne ha ripetuto la fortunata invenzione iconografica e recuperato le matrici stilistiche.

Se si sommano questi pochi dipinti alle quattro opere di Michele da Valona, al polittico del 1508 e a quello «ragusino» della santa Lucia sempre a Guglionesi, si va dunque a comporre un piccolo corpus di opere di cultura adriatica, non molto folto, ma forse sufficiente a suggerire l'immagine nuova di un Molise che guarda a levante.

* Questo contributo costituisce un momento di rielaborazione e approfondimento di un testo da me già pubblicato lo scorso anno quale resoconto di una conferenza tenuta all'interno di un ciclo di incontri sul Rinascimento in Molise tenuti presso la Biblioteca provinciale «P. Albino» a Campobasso. Per evitare continui inutili rimandi si eviterà nelle note di far riferimento al testo precedente, di cui comunque si forniscono gli estremi bibliografici: D. CATALANO, *Michele da Valona e la pittura postbizantina in Molise*, in D. CATALANO, D. FERRARA e F. VIGNONE, *Rinascimento in Molise*, Campobasso 2010, pp. 9-31.

[1] EITELBERGER VON EDELBERG 1884; DUDAN 1921-1922, solo per citare le principali ricognizioni.

[2] CHASTEL 1964, p. 582; ZERI, 1983, pp. 568-569; ZAMPETTI 1988, p. 23 e pp. 316-319 e in ultimo due saggi tra loro complementari (ZAMPETTI 2000 e ZAMPETTI 2001). Sull'argomento si veda anche DEMPSEY 1996.

[3] FISKOVIC 2007, p. 49.

[4] I nomi qui citati, solo a titolo esemplificativo, rappresentano una parte minima degli artisti per i quali è documentata attività sia sul lato orientale dell'Adriatico sia nelle regioni italiane. Per un'idea, anche sommaria, di quanto fossero fitti e intensi questi scambi può essere utile tornare a consultare il vecchio saggio di Cvito Fiskovic relativo alla Puglia (FISKOVIC 1961).

[5] Valona, città portuale del sud dell'Albania, oggi Vlore o Vljore, nella antiche mappe italiane indicata come Lavelona o Avelona.

[6] PASCULLI FERRARA 1989. In realtà qualche considerazione sull'artista appariva già precedentemente sviluppata in modo del tutto indipendente in MUROLO 1985.

[7] Per l'Abruzzo: BINDI 1883, DE NINO 1904, BALZANO 1910, ma anche i numerosi contributi di Pietro Piccirilli e di Francesco Verlengia. Per la Puglia VILLANI 1904, SALMI, 1919; per la Dalmazia, oltre ai contributi già citati a nota 1, almeno KOVAC 1917.

[8] MATTHIAE 1959, p. 23; MORETTI 1968, p. 76 (ove però si annota la vicinanza ai modi crivelleschi).

[9] MORTARI 1984, p. 110.

[10] Sarebbe oltremodo azzardato, anche se molto suggestivo, collegare all'artista il nome di un Michele Greco da Valona, che nel maggio 1481 riceve un pagamento dalla corte aragonese affinché da Valona vada a Costantinopoli per raccogliere notizie sui progressi degli ottomani (BARONE 1884, p. 414). Invece, per una interessante ipotesi formulata da Daniele Ferrara circa il possibile collegamento di un documento marchigiano al nome del nostro pittore si veda il suo contributo all'interno di questo volume. Ferrara, inoltre, sta sostenendo e indirizzando ricerche sull'artista in Albania, anche se purtroppo non lascia adito a grandi speranze il poco confortante quadro delle perdite di opere e documentazione archivistica, ben delineato in BUSCHHAUSEN e CHOTZAKOGLU 2002, p. 31 e BUSCHHAUSEN e CHOTZAKOGLU 2003, p.105.

[11] MUROLO 1985, p. 35 La committenza da parte di Nicola Bevilacqua era stata riferita già da MARCHESANI 1838, p. 273: «Eravi quadro il qual fu fatto pingere nel dì 1 Gennaro 1505 da Cola Bevilacqua per sua devozione».

[12] MUROLO 1985, pp. 35-36.

[13] Per una proposta di trascrizione della didascalia si veda CIOFFARI SORELLA 2005, p. 88, e p. 310, che nella parte finale relativa ai due esponenti della confraternita potrebbe essere meglio sciolta come «IPSIUS FRATERNITATIS STANTIBUS PRIORIBUS».

[14] La cornice è del 1724 realizzata dall'argentiere napoletano Andrea De Blasio; reca gli stemmi riuniti della famiglia Caracciolo, allora in possesso del feudo, e dell'università di Guglionesi.

[15] PASCULLI FERRARA 1989, p. 67, nota 58.

[16] ROCCHIA 1991, p. 142.

[17] Sull'iconografia della Madonna con anime del Purgatorio in Campania e in area meridionale si rinvia a SCARAMELLA 1991.

[18] PASCULLI FERRARA 1989, p. 67, nota 58.

[19] CIOFFARI SORELLA 2005, pp. 79-87.

[20] Pare proprio da collegarsi a questa immagine il riferimento alla «spera della gloriosa Vergine Maria in la ecclesia de Santa Maria» presente nel testamento del sacerdote Sante De Veneziis, pubblicato in ACETO 2001, pp. 58-62. Sul culto per la «Magna Domina», che aveva acquistato la fama di dipinto «taumaturgo e miracoloso» cfr. ROCCHIA 1991, p. 142.

[21] CATALANO 2010.

[22] Come giustamente annotato anche in PASCULLI FERRARA 1989.

[23] Come possedimento della regina Giovanna, moglie di Ferrante d'Aragona, Guglionesi poteva vantare molti privilegi fiscali e amministrativi che avevano contribuito alla crescita socio-economica dell'università, rafforzata dalla contemporanea debolezza della città portuale di Termoli alle prese con le ripetute incursioni turche. Per approfondimenti sull'argomento si rinvia ad ACETO 2001, pp. IX-XVI. Sul saccheggio e le distruzioni operate dai soldati svizzeri e francesi di Carlo VIII, collegati all'episodio della seconda traslazione delle reliquie di sant'Adamo cfr. ROCCHIA 1991, pp. 119-128.

[24] Sullo stanziamento degli albanesi a Guglionesi e nei suoi casali si rinvia ancora ad ACETO 2001, pp. XXI-XXV. A oggi sono poche le notizie sulla vita quotidiana e le peculiarità di questi gruppi sociali per il territorio di Guglionesi, ma alcune notazioni non prive di interesse possono essere tratte da quelle fornite in relazione al vicinissimo sito di Campomarino da padre Serafino Razzi in occasione di una sua sosta nel 1576 (relazione in forma manoscritta ora pubblicata per cura di Monica De Rosa in versione digitale sul sito del CISVA www.viaggioadriatico.it) e dallo spoglio di diverse fonti condotto da alcuni storici in relazione a comuni quali Rotello o Larino: FERRARI 1980, pp. 107-116; TOMAI-PITINICA 1984, pp. 31-35; C. COLAFEMMINA 1988, pp. 145-150 (ove si trova pubblicata in appendice anche un importante documento del 1540 sulla numerazione dei fuochi greci e albanesi in basso Molise e Capitanata).

[25] Sul polittico, oggi smembrato e diviso tra vari musei, cfr in ultimo HUMFREY 1993 e VALAZZI 2000, pp. 101-106.

[26] PASCULLI FERRARA 1989, p. 63. Sulla pittura del Rinascimento a Ragusa e in Dalmazia PRIJATELJ 1983; PRIJATELJ 1996, pp. 13-28. Cfr. anche il recente volume *Croatia* 2009 con saggi di Belamaric (su Nikola Bozidarevic), Clifford (su Dubrovnik e i rapporti con l'Italia), Ekserdjian (sul Rinascimento in Croazia).

[27] PASCULLI FERRARA 1989, p. 64.

[28] BUSCHHAUSEN e CHOTZAKOGLU 2002 e 2003.

[29] Sui due artisti e sulle opere eseguite dopo il trasferimento di Carlo ad Ascoli Piceno nel 1468, data del polittico di Massa Fermana, e di Vittore a Fermo nel 1479 si vedano per Carlo almeno ZAMPETTI 1988, pp. 323-329, MONTIRONI 2000, pp. 117-137 e in ultimo i diversi contributi in DAFFRA 2009 (con ampia bibliografia precedente) e per Vittore PAPETTI 1997. Su Pietro Alamanno: PAPETTI e DI PROVVIDO 2005. Sulle scelte artistiche degli albanesi trapiantati in Italia e le loro commissioni si rinvia per sintesi a FERRARA 2010.

[30] LUCCO 1993, pp. 118-119. Il dipinto, di provenienza ignota, già in collezione Seilern, è stato pubblicato in ARMSTRONG 1976, pp. 134-136. Cfr. inoltre GIOVANNUCCI VIGI 1993, p. 16.

[31] Si vedano la «Santa Caterina» del polittico di Corridonia che già nel 1950 Zampetti pubblicò al nome di Antonio e Bartolomeo Vivarini (ZAMPETTI 1950 e ZAMPETTI 1989, p. 313) o le sante delineate da Pietro Alamanno tipo la santa Lucia del polittico oggi incompleto nel Museo di Montefortino o di nuovo una santa Caterina nella pala di Foligno (PAPETTI e DI PROVVIDO 2005, pp. 96-97 e 102-105).

[32] Su quest'ultimo si veda ora la scheda di Clara Gelao in BACCI 2006, pp. 265-266 (con bibliografia precedente).

[33] MONTEVECCHI 2009.

[34] MONTIRONI 2000, pp. 132-135.

[35] L'episodio deriva da testi apocrifi (Dormizione di Maria secondo San Giovanni Teologo) ed è presente già in icone veneziane esaminate in CHATZIDAKIS 1962, n. 15, n. 16 e n. 35.

[36] Sull'argomento FERRARA 2010, pp. 36-40.

[37] Tra le cadute di colore si legge oggi solo un parziale riferimento alla data: «..CC...».

[38] Sulla vicenda dell'avventuroso trasferimento da Leros dell'immagine MATTEI 1989, I, pp. 503-507. Di recente è stato individuato l'autore della tavola nel pittore Markos Bathàs con una cronologia alla seconda metà del XVI secolo incompatibile con la leggendaria vicenda, ma non con il possibile acquisto da parte del vescovo: si veda VOCOTOPOULOS 2000, ripreso anche in sede locale da IORILLO 2009.

[39] FERRARA 2010, p. 38. Ne va segnalata una versione molto simile, meno morbida nel tratto, ma con identiche punzonature delle aureole e analogie in diversi dettagli esecutivi nella collezione di icone del Museo Nazionale di Ravenna per la quale si veda BETTINI 1940, p. 72 e fig. 28 e ANGIOLINI MARTINELLI 1982, p. 152.

[40] CONSTATOUDAKI-KITROMILIDES 1999, pp. 1208-1216.

[41] FERRARA 2010, pp. 42-43.

la morte (particolari, questi, utilizzati frequentemente da Crivelli).
La Pasculli Ferrara (1989), cui si deve il primo approfondito studio sul pittore epirota, proponeva l'attribuzione dell'opera ad «autore greco» proponendone l'accostamento a Michele per la similitudine dei tratti fisionomici dell'Assunta e quelli della Madonna delle Grazie nel trittico di Guglionesi: nel periodo in cui la studiosa dedicò la sua attenzione al pittore e pubblicò l'importante contributo, non era stata ancora notata l'iscrizione sul retro del dipinto [«OP(S) MICHAELIS GRECI DE LAVELONA A.D. 1505 / GOVG 21 (—/)»], nota a Rocchia (1890, ed. 1991) ma acquisita solo recentemente dalla storiografia. La firma e la data sono iscritte sul lato di una cornice di colore verde che racchiude una specchiatura in finta pietra policroma, simile alla pavimentazione nel trittico di Sant'Adamo.
Quest'opera di Michele Greco, che è sicuramente la più bizantina, è da confrontare con gli sviluppi tardo cinquecenteschi della pittura albanese, rappresentata da Onufri e dalla sua cerchia: si possono notare nella pittura di Michele quei motivi stilistici - di disegno, colore e ornato delle carpenterie - che sembrano essere parte di un vocabolario comune utilizzato e interpretato dalla successiva pittura epirota.

DANIELE FERRARA - LUIGI SORELLA

Bibliografia
PASCULLI FERRARA 1989, p. 67; MORLACCHETTI 2002, pp. 38, 40-41; Soprintendenza BSAE Molise, scheda OA 17427, a cura di R. Baldi (funzionario responsabile D. Catalano), 2006; CATALANO 2010, pp. 18, 20.

14. «Madonna delle Grazie con i santi Sebastiano e Rocco»
1505
MICHELE GRECO DA VALONA
Olio su tavola, 163,5 x 145 cm.
Provenienza: Guglionesi, chiesa di Santa Maria Maggiore.

La firma alquanto abrasa presente sul gradino del trono della Vergine e la data 1° settembre 1505 riportata nel cartiglio in basso fanno di questo dipinto l'ultima attestazione della presenza di Michele da Valona a Guglionesi, a seguire di solo un paio di mesi il polittico di Sant'Adamo ora nelle collezioni del Museo Nazionale d'Abruzzo e l'icona dell'Assunta ancora conservata nella chiesa di Santa Maria Maggiore.
L'iscrizione documenta inoltre la committenza di questa Madonna delle Grazie da parte della confraternita di Sant'Adamo. Benché lacunosa in qualche punto e sottoposta a qualche forzatura interpretativa in occasione del vecchio restauro del 1977, essa può essere così sciolta: «OPUS INDUSTRIA CO[N](FRAT)UM SANCTI AD[AM]E DE GUGLIONISIO ELEMOSINIS GENERALIBUS FACTU[M] IN HONOREM S[AN]C[TA]E M(ARIAE) / DE LA GRATIA ET BEATISSIMORUM ROCCI ET SEBASTIANI ANNO 1505 DIE P[RI]MO SEPTENBRIS INDITIONIS OTTAVA».
La notazione relativa alla commissione da parte della confraternita di Sant'Adamo, a istanza di una più vasta platea di cittadini di Guglionesi, ci induce a pensare per questa tavola un'originaria collocazione nella chiesa di Santa Maria Maggiore, e forse proprio nella cappella che l'associazione laicale aveva nella matrice. Potrebbe aver perso la sua sistemazione nel 1746, quando con le opere di demolizione della chiesa medievale si avviò il lungo iter ricostruttivo della collegiata (ROCCHIA, pp. 184-185), conclusosi con un riallestimento in forme tardobarocche e con l'espunzione delle più antiche pale d'altare. A partire dalla seconda metà del XX secolo il dipinto è ricordato in una cappella della chiesa conventuale di Santa Maria delle Grazie, ove fu visto dalla Mortari e segnalato velocemente nel suo profilo di storia dell'arte in Molise (MORTARI 1984, p. 110) e solo negli ultimi anni è tornato sulle pareti della chiesa di Santa Maria Maggiore.
La Madonna delle Grazie appare organizzata sul modello della precedente pala d'altare di Sant'Adamo, con una tripartizione, all'interno di un modulo quadrangolare, degli scomparti, definiti dalle colonnine a tortiglione sulle quali si impostano le tre archeggiature polilobate in lieve aggetto.
Presenta, quindi, un impianto comune a molte opere «minori» realizzate nell'ultimo scorcio del XV secolo tra Marche e Abruzzo - dai due Crivelli ad esempio o da Pietro Alamanno e Niccolò Alunno - versione semplificata e meno fiorita delle carpenterie di gusto tardogotico ancora in voga in queste zone. Non sappiamo se in origine il trittico di Guglionesi fosse completato da un coronamento a timpano o da tavolette di un registro superiore.
È probabile che, incaricato di realizzare un'opera in continuità con quella appena inaugurata, Michele da Valona abbia ripetuto la soluzione sperimentata nel polittico di Sant'Adamo riproducendo la medesima organizzazione compositiva con la Vergine seduta a dominare lo spazio del pannello centrale e le due figure laterali in piedi su un piano roccioso. Rinuncia però in questo caso a ogni elemento di arredo e di indicazione spaziale: il fondo infatti è risolto con una campitura rossa arabescata da racemi vegetali in argento, una soluzione più «economica» certamente rispetto alla stesura di oro in foglia, ma non per questo meno elegantemente condotta; anche il trono della Vergine appare semplificato, ridotto a un semplice seggio privo di alzata sollevato su un gradino modanato. Nella parte bassa della tavola centrale la pavimentazione risulta annullata per lasciare spazio al motivo iconografico del purgatorio, nel quale tra i bagliori delle fiamme si affollano le figurette delle anime imploranti.
Nel pubblicare il trittico la Pasculli Ferrara lo considerava a ragione come momento di intersezione di differenti matrici culturali, bizantina e rinascimentale, esemplare di alcune posizioni di compromesso che connotavano gli svolgimenti della scuola ragusea di pittura nel passaggio tra XV e XVI secolo (PASCULLI FERRARA 1989, pp. 64-66).
La «Madonna delle Grazie» rappresenta e conferma la capacità del pittore albanese di muoversi su un doppio registro e amalgamare lingue apparentemente antitetiche. Nel disegno dei volti di Maria e del Bambino, Michele si avvale delle tecniche e delle stilizzazioni della sua formazione da iconografo, scegliendo per le vesti di Gesù i paludamenti della tradizione iconografica bizantina, interpretati nell'*imation* mediante forzature di costruzione plastica con profonde piegature spezzate e lembi svolazzanti artificiosamente ritmati nell'andamento a zigzag di gusto orientale, adottando poi anche per la Madonna il consueto *maphorion* blu, che si illumina di stelle, però, non solo sul capo e sulle spalle, ma anche nella parte inferiore abbondantemente drappeggiata. L'impaginazione complessiva del gruppo centrale, al contrario, ha molto a che vedere con la cultura figurativa veneziana dell'ultimo quarto del XV secolo e anche le figure di san Sebastiano e di san Rocco sono affrontate con un piglio squisitamente occidentale, sia nella tipizzazione formale che nell'assetto iconografico.
Il san Sebastiano con il suo accentuato plasticismo, rimarcato anche dagli improvvisi bagliori di luce, e con le sue forzature disegnative denuncia apertamente l'adesione a un codice espressivo veneto-padovano, imponendoci una riflessione sulla varietà degli itinerari battuti da Michele da Valona e sull'ampiezza di raggio delle sue esperienze formative italiane.
La figura del giovane martire deriva senza ombra di dubbio dal «San Sebastiano» di Marco Zoppo, oggi nelle collezioni del Courtauld Institute di Londra, una tavola di piccole dimensioni di cui non sono note né l'origine, né la vicenda collezionistica. Il confronto visivo tra le due tormentate figure costrette al tronco con il loro braccio ricadente sulla testa manifesta analogie talmente lampanti da non necessitare di ulteriori puntualizzazioni e l'interrogativo da porsi è piuttosto legato al come e dove il destino del pittore albanese possa essersi incrociato con quello della tavoletta londinese, che parrebbe essere giunta in Inghilterra già sul finire del XVIII secolo, stando almeno alle indicazioni fornite dal sito web governativo britannico sulle opere di dubbia acquisizione al tempo della seconda guerra mondiale. Il «S. Sebastiano nel deserto» di Marco Ruggeri è stato indicato da Lucco come una delle più fortunate invenzioni uscite dalla bottega veneziana del pittore, un'immagine più volte replicata da maestri della cerchia belliniana, da Bartolomeo Montagna a Marco Basaiti (LUCCO 1993, pp. 118-119). A testimoniare una ben più estesa diffusione geografica di questo modello, e magari a suggerire un'ipotesi marchigiana (o dalmata?) per l'originale destinazione del dipinto di Zoppo, giunge oggi il «San Sebastiano» di Michele Greco.
Il trittico delle Grazie di Michele Greco vede una particolare concentrazione di immagini di forte valenza devozionale, immagini il cui potere di protezione o il cui significato taumaturgico sono evidenti. Le due figure di Sebastiano e Rocco, molto spesso associate, vedono proprio a partire dall'ultimo ventennio del Quattrocento un'impennata enorme della loro diffusione figurativa, in un momento storico turbato da terribili pestilenze, proprio in considerazione del loro ruolo salvifico in occasione di malattie ed epidemie. Tutto lascia pensare che anche questo dipinto di Guglionesi, che ricordiamo nasce da una collettiva richiesta della comunità della cittadina molisana (*elemosinis generalibus factum*, recita l'iscrizione), sia stato realizzato con funzione di intercessione per una grazia o quale ex voto di ringraziamento in coincidenza con le epidemie di peste che a ondate hanno investito queste zone tra il 1503 e il 1505.
L'opera presenta, però, quale elemento degno di considerazione, la novità iconografica della raffigurazione della Madonna colta nell'atto di offrire il suo latte alla platea delle anime del purgatorio, un'immagine che derivata dal filone delle Madonne allattanti medievali che trova nell'ultimo ventennio del XV secolo la sua prima codificazione proprio entro i confini del regno di Napoli (SCARAMELLA 1991).

DORA CATALANO

Bibliografia
MORTARI 1984, p. 110; PASCULLI FERRARA 1989, pp. 66-67; CIOFFARI SORELLA 2005, pp. 314-315; CATALANO 2010, pp. 21-22.

15. «Madonna con Bambino e i santi Pietro e Paolo»
1508
PITTORE AFFINE A MICHELE GRECO DA VALONA
Olio su tavola, 192 x 148 cm.
Provenienza: Guglionesi, chiesa di Santa Maria Maggiore.

Il dipinto presenta una struttura a trittico, ove le tre tavole figurate, un tempo separate da colonnine a rilievo, appaiono coronate da archetti a tutto sesto e definite in alto da una ampia cornice orizzontale in aggetto. È privo attualmente delle esili colonnine dorate a tortiglione concluse da capitelli a campana che erano ancora visibili in una foto dell'Archivio della Soprintendenza dell'Aquila risalente al 1954, anno in cui la tavola fu trasferita in Abruzzo per un restauro. Nello scomparto centrale sono presenti la Vergine seduta su un sedile marmoreo e il Bambino in piedi su un cuscino posto sulle ginocchia di Maria. Nei due riquadri laterali sono raffigurati san Pietro e san Paolo, collocati davanti a un basso parapetto, immediatamente riconoscibili grazie agli attributi iconografici, le chiavi e la spada, di notevoli proporzioni e posti in inconsueta evidenza. Le figure si stagliano su un fondo oro, in uno spazio reso unitario dai pochi elementi di raccordo, la spalletta posteriore e la pavimentazione. L'unico altro accenno di definizione spaziale è costituito dal telo rosso, dispiegato alle spalle della Madonna. La gamma cromatica non è particolarmente variata, ma caratterizzata da una dominanza di tinte calde e ben fuse tra loro.
Ai piedi del trono di Maria, in atteggiamento orante, compaiono due figurette di devoti, i «donatori», e più in basso corre lungo il bordo inferiore un'iscrizione tracciata in lettere capitali su un cartiglio: «HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DO[MI]NI LIBERATORIS ARCHIPRESBITER / SA[NC]TI PETRI. SUB ANNO INCHARNATIONIS D[OMI]NI MILL[ESIM]O CCCCC VIII».
Dall'epigrafe ricaviamo molte utili coordinate per la ricostruzione del contesto storico di realizzazione del dipinto: la data di esecuzione, fissata all'anno 1508, il collegamento con la chiesa di San Pietro, il nome dell'arciprete Liberatore, rettore della chiesa in quell'anno.
La chiesa di San Pietro, abbattuta nelle riorganizzazioni urbanistiche del nucleo antico di Guglionesi all'inizio del XX secolo, era situata nel quartiere della cittadina molisana abitato da gruppi di immigrati albanesi, detto Vico de' Greci, ed era officiata a quel tempo con il rito ortodosso. Sino a

tutto il XVI secolo, e anche ben oltre la soppressione del rito greco, la chiesa di San Pietro ha costituito il punto di riferimento spirituale per la nutrita comunità balcanica di Guglionesi, composta soprattutto da gruppi di etnia albanese giunti a più ondate sulle sponde del Molise soprattutto a ridosso del 1466, ma anche a ripopolare la città e i suoi casali dopo il violento saccheggio subito nel 1495 a opera delle truppe di Carlo VIII (ACETO 2001, pp. XXIII-XXV).

Il dipinto è ricordato nelle *Memorie* del vescovo di Termoli Tomaso Giannelli, stese tra il 1766 e il 1768 e rimaste manoscritte sino a tempi recenti, come presente sull'unico altare della chiesa a tre navate. Il vescovo ne descrive il soggetto e trascrive l'epigrafe, sia pur con un errore nel riferire la data, riportata come 1408. Giannelli riporta anche una locale ben radicata diceria, secondo la quale le due figure dei donatori avrebbero raffigurato un «Prete greco e una donna, che si dice esser stata moglie del medesimo» (GIANNELLI 1986, p. 134).

La «Madonna con i santi Pietro e Paolo», semplicemente citata da Luisa Mortari nel suo profilo sulla storia artistica del Molise (MORTARI 1984, p. 110), è stata pubblicata per la prima volta da Mimma Pasculli nel 1989 con notazioni sulle contraddittorie componenti ivi riscontrate, modernità di impaginazione e arcaismi nel «calligrafismo di derivazione bizantina bloccante le immagini in una ieratica solitudine» (PASCULLI FERRARA 1989, pp. 66-67). In quell'occasione è stata attribuita *tout court*, invero sulla base dei pochi dati a quel tempo disponibili, a Michele Greco da Valona. Su tale proposta, come già suggerito (CATALANO 2010, pp. 21-22) si ritiene di dover sollevare qualche dubbio.

Le affinità della pala di San Pietro con la pittura di Michele Greco da Valona sono certo assai stringenti, ma di natura esteriore e collegate a una comune matrice culturale, se non a una voluta e programmatica derivazione di quest'opera dalle precedenti pale del pittore albanese. È evidente come anche questo dipinto vada collocato nel seno della cultura del «rinascimento adriatico», come manifestatosi tra i maestri della scuola di Ragusa e nelle botteghe attive lungo le coste della Dalmazia, ove su un sostrato bizantino, già ampiamente rivisitato in chiave tardogotica, si è andato a sovrapporre il portato della moderna pittura veneta, soprattutto nella sua declinazione padovana e squarcionesca.

All'interno di un linguaggio comune però, anche ammettendo che Michele Greco abbia rinunciato alla propria firma sempre presente nelle quattro opere da lui eseguite a Vasto e Guglionesi, le differenze sono profonde se scendiamo sul piano delle coordinate stilistiche e delle peculiarità tecniche ed esecutive. Dovremmo accettare che Michele Greco nel giro di un triennio abbia abdicato alle proprie più caratterizzanti sigle formali, e soprattutto che abbia ceduto a uno scadimento tecnico, evidente soprattutto nelle figure laterali, più irrigidite e compresse rispetto a quelle presenti nelle tre pale firmate dal pittore di Valona nel 1505. Il comune accostamento al repertorio figurativo di Carlo e Vittore Crivelli potrebbe trarre in inganno, ma il san Pietro e il san Paolo del polittico del 1508 propongono una ridondanza disegnativa, e persino un'acribia descrittiva nel trattare i panneggi delle due figure, non pertinenti alla documentata produzione di Michele.

Sul piano della tecnica esecutiva, poi, pur nella simile caratterizzazione tipologica delle fisionomie, non si nota in questo dipinto quella maniera a finissime pennellate verticali e oblique che costruiscono per giustapposizione i volumi dei volti, definiscono gli zigomi, la fronte e le rughe del collo, o rendono con sottili filamenti sovrapposti la capigliatura e la barba del sant'Adamo del polittico del Museo Nazionale d'Abruzzo. Anche le capigliature appaiono qui più ingenuamente disegnate, in boccoli sin troppo precisi e scolasticamente allineati. Neppure la Vergine, trattata con un segno meno legnoso e più fresco, è esente da una qualche difficoltà nella costruzione delle mani, che appaiono sempre più tozze e incerte nell'attacco delle dita al dorso rispetto a quelle affusolate e allungate a cui l'artista albanese ci aveva abituato. Si deve, infine, annotare anche la minore ricercatezza nella tecnica di scrittura dell'epigrafe in basso.

Ritengo quindi che le differenze formali e tecniche prevalgano al punto da proporre per quest'opera la mano di un diverso artista, chiamato dalla comunità greco-ortodossa di Guglionesi a realizzare un dipinto che avesse come punto di riferimento le evidentemente apprezzate precedenti pale d'altare di Michele da Valona.

Il pittore è portatore di una cultura squisitamente «adriatica» e probabilmente anch'egli proveniente dal versante orientale, dal territorio dalmata, magari di transito in questi luoghi del Molise, come qualche anno prima era accaduto ai ragusei Matko Milović e Vladislav Božidarević che avevano formato una società per trasferirsi a Vieste e in altri luoghi «ad pingendum et laborandum de arte eorum pictorum» (FISKOVIC 1961, p. 187). Quest'artista opera a partire da modelli italiani e segnatamente modelli veneti, ricomponendo in un gradevole bricolage più suggestioni: le Vergini in trono dei polittici dei Vivarini, presenti come noto non solo in laguna, ma anche nelle regioni lungo le opposte rive adriatiche, i tipi facciali del primo Giovanni Bellini (penso ad esempio alla «Madonna con Bambino» detta dei Camerlenghi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia) qui rievocati nei volti della Madonna e del piccolo Gesù, e poi ancor più scopertamente le soluzioni stilistiche di Carlo Crivelli nei due santi laterali.

Questa un po' scolastica accentuazione dei moduli figurativi crivelleschi nel san Pietro e san Paolo lascia intendere come l'artista del polittico di Guglionesi abbia avuto esperienza diretta almeno del polittico di Carlo per il Duomo di Ascoli, dal momento che «cita» in modo quasi letterale gli stessi santi presenti negli scomparti più esterni della grande pala ascolana: il san Paolo nella testa, così caratterizzata nella sua aggrottata fisionomia, il san Pietro almeno nel dettaglio della mano destra aperta sul ventre.

Mi sembra infine interessante annotare, a conferma della circolazione di idee e di modelli figurativi tra le opposte sponde dell'Adriatico, una consonanza tra la nostra pala di San Pietro e un trittico raffigurante una «Madonna con san Giovanni Battista e san Giorgio» della chiesa francescana dell'isola di Lupod, poco a nord di Dubrovnik, nel quale, a distanza di pochi anni e precisamente nel 1513, si troverà riproposto un identico schema compositivo per la raffigurazione del gruppo centrale della Madonna con Bambino (PRIJATELI 1983, p. 35 con attribuzione alla bottega di Nikola Bozidarevic).

DORA CATALANO

Bibliografia

MORTARI 1984, p. 110; GIANNELLI 1986, p. 134; PASCULLI FERRARA 1989, pp. 66-67, CATALANO 2010, pp. 21-22; FERRARA 2010, p. 47.

stro greco fortemente influenzato dalla cultura gotica veneziana. In particolare verrebbero riproposte le eleganze di un autore come Paolo Veneziano, che stemperarono il classicismo bizantino dell'età paleologa. Nel concordare con l'orientamento generale si potrebbe precisare la discendenza di questa, come di altre immagini similari, da modelli trecenteschi e tardogotici veneziani, individuabili nelle Madonne con Bambino e negli ornati di Lorenzo Veneziano.
Qualora gli studi futuri confermassero una presenza antica dell'opera nel territorio del centro molisano, essa non dovrebbe sorprendere trattandosi dell'esempio di un genere che continuò a essere apprezzato nel corso del XV e del XVI secolo e che fu assai diffuso in numerosi centri adriatici, documentando la sensibilità e la recettività della pittura «greca», delle iconografie e degli ornati «bizantini», sia da parte degli ortodossi sia da parte dei «latini».
Come accennato la tavola di Guglionesi è collegabile a una tipologia di opere che scaturiva probabilmente da più botteghe adriatiche di ambito veneto-bizantino. In particolare sono evidenti i legami con le tavole del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4469, 4470): con esse condivide la tecnica accurata delle stesure del colore, la doratura del fondo e delle vesti, la punzonatura delle aureole; quest'ultima in particolare rivela delle somiglianze nel disegno ornamentale che potrebbe confermare, insieme alle fisionomie del gruppo centrale della Vergine e del Bambino, il comune ambito di appartenenza. L'autore della tavola di Guglionesi è diverso e dimostra una maggiore capacità disegnativa e pittorica, nonché una più approfondita conoscenza dei modelli veneziani: lo si osserva in particolare dall'effetto di morbidezza degli incarnati dei personaggi.

Daniele Ferrara

Bibliografia
Cristiani d'Oriente 1999, pp. 344, 350-351 (schede a cura di K.P. Kalaphatis e M. Bianco Fiorin); Soprintendenza BSAE Molise, scheda OA 72379, 2004, a cura di I. Di Ruscio, funzionario responsabile D. Catalano; Catalano 2010, pp. 28-29; Ferrara 2010, p. 38.

18. «Madonna con Bambino e i santi Sebastiano e Rocco»

Primo quarto del XVI secolo
Seguace di Nikolaos Tzafouris
Olio su tavola, 45,5 x 37 cm.
Campobasso, depositi Soprintendenza BSAE, Molise.
Provenienza: Sant'Elia a Pianisi, chiesa di Sant'Elia Profeta.

Fuori catalogo

Nel formato orizzontale della tavola, purtroppo segnata da una profonda fessurazione lungo l'asse maggiore, il gruppo della Vergine che accoglie il Bambino tra le sue braccia si trova a svolgere un ruolo figurativamente e compositivamente dominante. Su un fondo oro steso a foglia, la Madonna appare vestita di un manto rosso, il *maphorion*, sovrapposto a una veste blu profondo e sostiene il piccolo Gesù benedicente, a sua volta nobilmente abbigliato secondo la consuetudine bizantina con *himation* e *chiton*. Ai lati del gruppo, visivamente sospinti verso un piano più arretrato, sono le immagini di san Sebastiano e san Rocco, il primo legato a un tronco e trafitto di frecce, il secondo identificabile per il tipico abbigliamento da pellegrino e per il gesto di esposizione della piaga all'inguine.
Il gruppo della Vergine con il Bambino è raffigurato in quest'icona secondo il tipo iconografico della Madre della Consolazione, che pur elaborato nell'ambito della cultura artistica greca risulta particolarmente diffuso in aree occidentali a partire dall'ultimo XV secolo. Si tratta di un'immagine formatasi, quasi per progressivi slittamenti semantici, a partire dalla ben più antica formula iconografica dell'Odigitria grazie a poche modifiche nella positura della Madonna: la spalla avanzata e il capo leggermente reclinato, il gesto della mano.
Il nostro dipinto si colloca con ogni evidenza alla prima metà del XVI secolo, con una cronologia che non dovrebbe oltrepassare il primo ventennio, e rientra nella produzione delle officine pittoriche postbizantine che fiorivano in quel periodo nell'isola di Creta, allora soggetta politicamente e commercialmente a Venezia.
È proprio a Creta che, sul finire del XV secolo, si definisce il soggetto della Madonna della Consolazione, tema a cui qualche anno fa Clara Gelao ha dedicato alcune attente osservazioni (Gelao 2002, p. 179) definendola «reinterpretazione in chiave veneziano-occidentale» del modello bizantino prodotta dai pittori cretesi e destinata principalmente a committenti «latini», privati, singoli esponenti del clero, istituzioni religiose. La Gelao annota inoltre la costante del *maphorion* dipinto in colore rosso, in sostituzione del blu tradizionale, proprio come elemento di caratterizzazione di questa produzione per il mercato occidentale. Diversi e ben documentati studi hanno messo in luce le modalità produttive delle botteghe pittoriche cretesi che si rivolgevano a un ampio spettro di referenti - spesso con produzioni in stock attraverso l'intermediazione di mercanti - e a committenti socialmente molto variegati, modulando linguisticamente le immagini di devozione secondo stilemi più propriamente greci o, secondo quanto indicato da documenti dell'epoca «a la maniera latina». L'immagine della Madonna della Consolazione, si è diffusa con una rapidità senza precedenti in Italia, soprattutto sul versante adriatico, dalla Puglia al Friuli, ma anche nell'area balcanica, nelle zone sotto il controllo veneziano.
Non vi è dubbio che la nostra Madonna molisana con san Sebastiano e san Rocco appartenga a questo seconda maniera, e non solo per la caratteristica del manto cremisi di Maria o del maggiore plasticismo delle figure. L'icona aggrega, infatti, al gruppo centrale le immagini di due santi invocati per il loro potere di intercessione nella guarigione di malattie e pestilenze e li compone nel formato orizzontale del dipinto di devozione privata, utilizzando lo schema della «sacra conversazione a mezza figura», che i pittori cretesi hanno mutuato dalla pittura veneziana, da Bellini, Cima da Conegliano, Vivarini, Carpaccio (Schmidt 1988 e 1990, pp. 720-722).
Ritrovato da chi scrive nei depositi della Soprintendenza del Molise all'inizio degli anni novanta, quando era già stato sottoposto a un intervento di restauro conservativo, il piccolo dipinto recava come unica indicazione la provenienza da Sant'Elia a Pianisi, peraltro confermata da una rapida citazione dell'opera nella Guida del Touring Club, *Abruzzo e Molise*, che nell'edizione 1979 a p. 456 ne segnalava la presenza all'interno della chiesa di Sant'Elia Profeta. Anche in assenza di dati più precisi il luogo di provenienza è di un certo interesse, considerato che il grosso borgo agricolo di Sant'Elia era sede nel XVI secolo, come molti dei comuni molisani protesi verso la Capitanata, di un significativo stanziamento di albanesi e slavi di rito ortodosso ed era sicuramente aperto alla ricezione di opere di cultura greco bizantina.
Rimasto di fatto inedito dopo la segnalazione della guida Touring, il dipinto è stato esaminato contemporaneamente da chi scrive e da Daniele Ferrara (Catalano 2010, p. 30; Ferrara 2010, pp. 43-44), con una qualche disparità di vedute

IN BN

nella proposta attributiva. Ferma restando la comunanza di opinioni circa la datazione e la collocazione nel contesto della cultura post bizantina cretese, Ferrara giudica l'opera come ascrivibile all'ambito di Angelo Bizamano, pittore di Candia che sappiamo aver trasferito la sua bottega a Otranto e forse anche a Barletta nell'ultima fase della sua carriera sino alla morte (post 1532). Ferrara vi individua infatti affinità con immagini quali le Madonne con Bambino della Cattedrale di Canosa e del Museo diocesano di Bisceglie, che in passato (D'Elia 1964, p. 105 e p. 107, Calò Mariani 1969, pp. 42-43) erano appunto state ricondotte alla bottega del maestro, ma che più recentemente (Gelao 1988, p. 142-143 e p. 145) sono state espunte al catalogo di Angelo Bizamano - a mio parere più che giustamente - a favore di una collocazione più generica nel contesto delle botteghe cretesi. Lo studioso, inoltre, esamina i punti di contatto della tavola di Sant'Elia a Pianisi con la pittura veneta dei primi del Cinquecento, sia nella scelta dell'impianto adottato, proprio della sacra conversazione, sia nel rimando puntuale a opere di Girolamo da Santacroce (a tal fine cita il dipinto, anch'esso raffigurante una «Madonna con i Santi Sebastiano e Rocco» della Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma) e, con più indiretti riferimenti, a Sebastiano del Piombo. Ne trae conferma della datazione primo cinquecentesca e più in generale della penetrazione, almeno in termini di gusto, in queste zone del Molise della cultura figurativa veneziana.
Personalmente mi sento di ribadire quanto già indicato nel contributo del 2010, circa una più probabile appartenenza della nostra icona al seguito di Nikolaos Tsafouris (o Niccolò Zafuri, come talora l'artista si firmava), e probabilmente a un allievo uscito dalla sua bottega. Il venetismo della tavola di Sant'Elia a Pianisi può essere tranquillamente ricondotto alle scelte formali di questo artista cretese, che tra i suoi contemporanei risultava essere il più apertamente orientato verso l'arte italiana e verso la scuola belliniana.
A Tsaforuris spetta il merito, se non di aver elaborato *ex novo* il soggetto della Madonna della Consolazione, certamente quello di averne avviato la fortuna negli anni novanta del Quattrocento, grazie al particolare *appeal* di questa raffigurazione addolcita nei tratti disegnativi, umanizzata nel volto e nella costruzione plastica del manto rosso che assume le pieghe profonde e le cadenze ritmiche del gotico veneziano. Il prototipo zafuriano di questo tema viene in genere individuato, allo stato attuale delle conoscenze, nella «Madonna della Consolazione» del Museo della Fondazione Kanellopoulos di Atene (ma ricordata da Bettini 1940, p. 72 come allora in vendita a Venezia), che risulta firmata in caratteri latini e con il nome italianizzato del maestro e quindi assai verosimilmente destinata a un acquirente italiano. Quest'immagine di Nikolaos Tsafouris sembra aver incontrato una inusitata fortuna, e sembra aver innescato una seriazione di centinaia repliche sino a tutto il XVII secolo. Tra le versioni più antiche e più vicine all'estetica del maestro rientrano certamente - almeno per citare quelle giunte in Italia meridionale e ancora qui presenti - la già ricordata icona del diocesano di Bisceglie o quella calabrese di Belcastro.
L'opera di Sant'Elia a Pianisi non raggiunge la finezza esecutiva, l'eleganza e l'intensità delle tavole di Tsafouris, e mostra una qualche debolezza nel disegno dell'ovale di Maria e delle mani, un andamento più corsivo nel trattamento pittorico, ad esempio nella fattura del velo sul capo della Vergine e anche qualche impaccio nella costruzione delle figure dei santi. Non vi è dubbio però che dipenda direttamente per soluzioni stilistiche da opere documentate del cretese quali appunto la «Madonna della Consolazione» della raccolta Kanellopoulos o la «Madonna della Consolazione con san Francesco» del Museo Bizantino Cristiano di Atene. Mostrano questo immediato rapporto la tecnica del modellato dei visi, l'uso «costruttivo» delle crisografie a rendere i volumi, e persino le fisionomie dei due santi, tra l'altro utilmente confrontabili con quelle degli armigeri nel «Cristo portacroce» sul cammino per il Golgota del Metropolitan Museum di New York.

Dora Catalano

Bibliografia
Catalano 2010, p. 30; Ferrara 2010, pp. 43-44.