

Michele Bacci

La mostra barese su san Nicola: un bilancio

Sono arrivato a interessarmi di san Nicola quasi per caso, in seguito alle ricerche, che mi impegnano da alcuni anni, sulle modalità di circolazione e ricezione di modelli culturali e artistici lungo le rotte del Mediterraneo tardomedievale. Da tempo ero divenuto consapevole del ruolo centrale svolto dal santo di Myra nell'intreccio dei rapporti fra le varie sponde del *mare nostrum* e della sua eminente natura di personaggio sacro "transconfessionale", quando un'esperienza insolita e inattesa mi è sembrata confermare con particolare efficacia tale mia intuizione. Nel febbraio del 2004, a pochi mesi di distanza dall'apertura della linea "Attila" che divide *de facto* il territorio della Repubblica di Cipro dalla parte occupata militarmente dalla Turchia nel 1974, ho avuto finalmente la possibilità di visitare Famagosta, la stupenda città che nel secolo XIV si impose come principale emporio del Levante, come punto di riferimento e arrivo per migliaia di profughi latini e arabi cristiani dai territori crociati lungo la costa siro-palestinese e come sede provvisoria dell'esiliato Regno latino di Gerusalemme.

Lo *skyline* di Famagosta è ancor oggi dominato dalla mole maestosa della cattedrale gotica di San Nicola, un edificio che declina in un aggiornato stile *rayonnant* il modello della chiesa reale di Reims, con la quale ha condiviso per un certo tempo il ruolo di spazio deputato ai riti solenni di incoronazione, giacché era al suo interno che avveniva l'investitura dei re di Cipro a sovrani della Terrasanta. I resoconti di numerosi pellegrini tardomedievali ci raccontano dell'ammirazione per questa costruzione imponente e solenne, da cui non mancarono di essere affascinate neanche le comunità religiose non latine insediate in città: le dimensioni colossali della chiesa metropolitana di San Giorgio dei Greci e soprattutto i suoi archi rampanti, le sue finestre a traforo e le sue volte a crociera testimoniano dell'impatto straordinario e singolare che le soluzioni più innovative dell'architettura sacra elaborata nel

Regno di Francia riuscivano a stimolare. L'interesse dei viaggiatori era suscitato, oltre che dalla gradevolezza estetica, anche dall'associazione col potere e dal suo potenziamento semantico grazie alla venerazione al suo interno di importanti cimeli sacri: tra questi si annoverava l'antica icona, il vero e proprio *Urbild* di san Nicola, che nel 1362 l'ammiraglio di Antalya Jean de Sur aveva trafugato, su ordine di re Pietro I, dalla basilica di Myra e che era con tutta probabilità la stessa di cui si faceva menzione nei racconti baresi e veneziani sulla traslazione del corpo santo in Italia.

Devo ammettere che, in un primo momento, la notizia relativa a questo trasferimento di un'immagine sacra del santo sull'isola mi era sembrata erratica: se ne trova menzione solo nel cronista greco-cipriota del sec. XV Leóntios Machairás,¹ anche se significativamente ci viene descritta come parte di una più ampia azione di messa in salvo a Cipro delle icone miracolose venerate nei principali scali della costa dell'Asia Minore (Myra, Antalya, Korikos). L'esperienza occorsami nella visita di Famagosta, tuttavia, mi ha fornito una prova indiretta, ma convincente, non solo della traslazione dell'icona in città, ma anche dell'esistenza di un suo radicamento nella pietà locale che è stato talmente solido da perpetuarsi anche nel momento in cui, con la conquista ottomana nel 1571, la cattedrale di San Nicola è stata trasformata nella moschea di Lala Mustafa, meglio nota presso la popolazione turca come Aziz Nikolaos Camii.

Non credo che si possa evitare di avvertire un sia pur leggero senso di disorientamento quando si penetra all'interno di un ambiente rituale che, nato per il culto latino ed impostato come una vertiginosa sequenza di sostegni e di volte destinata a indirizzare lo sguardo verso l'abside, si trova oggi adattato ad esigenze spaziali completamente differenti, in cui il ruolo di punto focale per i fedeli è svolto dal *mihrab* installato lungo la navata meridionale. La disposizione dei tappeti sul pavimento, la rimozione di ogni ornamento figurativo lungo le pareti e i pilastri, e l'installazione del *minbar* contribuiscono in modo non secondario a suscitare quella sensazione mista di sorpresa e di fascinazione esotica che ogni tanto si riesce ancora a provare nei territori del Levante. Qualcosa di simile mi è capitato nel visitare la Lala Mustafa Camii, ma non so dire se sia stato qualche mio atteggiamento che manifestava stupore o compiaciuto interesse a spingere una signora turco-cipriota ad

1. Leontios Machairas, *Cronaca di Cipro*, cap. CXXVII, ed. R.M. Dawkins, *Leontios Makhairas, Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle"*, Oxford 1932, I, p. 112.

avvicinarsi e a invitarmi a vedere, secondo le sue testuali parole, “la tomba di san Nicola”.

Ho risposto subito di sì in modo istintivo, anche se quella era l’ultima delle domande che mi immaginavo di sentirmi porre in un luogo del genere, e ho seguito la signora lungo la navata settentrionale coronata dalle volte a crociera, camminando scalzo sui tappeti fino alla zona riservata alle donne. Saliti fino a quella che in un tempo remoto era stata una cappella corrispondente allo spazio dell’absidiola destra, mi viene mostrata, sotto una botola di legno, la sagoma, ancora chiaramente riconoscibile, dell’effigie funeraria di un uomo i cui attributi (la mitria, il pastorale) indicavano un ruolo sociale e religioso analogo a quello svolto a Myra da Nicola: si trattava infatti della lastra tombale di Léodegar de Nabinaux – un vescovo di Famagosta passato a miglior vita nel 1365 – ossia di colui che aveva retto la chiesa locale nel momento in cui erano state operate la traslazione dell’icona archetipica e la sua collocazione nell’edificio.² Si può immaginare che il presule avesse scelto di essere inumato in prossimità del luogo in cui quel prezioso cimelio sacro, che aveva reso insigne il suo episcopato, era stato installato? La cappella a fianco dell’abside avrebbe senz’altro costituito un’ubicazione privilegiata per un oggetto di tale importanza.

Certo è che, quando gli Ottomani convertirono la cattedrale in moschea, fu questa l’unica sepoltura che evitarono di ridurre in frantumi; perché lo fecero? Non è facile dirlo, ma viene spontaneo immaginare che nella figura del vescovo Léodegar siano state riconosciute quelle caratteristiche iconografiche che contrassegnavano l’icona nel momento in cui quest’ultima è scomparsa, verosimilmente a causa dell’incendio seguito alla presa della città nel 1571. Come ci è testimoniato in numerosi altri casi, nei territori del Sultano la moltiplicazione dei culti misti e dei luoghi sacri condivisi da Cristiani e Musulmani non solo è stata stimolata dalla composizione multietnica delle società del Levante, ma anche è corrisposto a una più o meno consapevole strategia politica, da parte dei dominatori, di acculturazione delle popolazioni sottomesse attraverso una graduale e morbida adesione all’Islam. Nel caso specifico di Famagosta, si può immaginare che la signora da me incontrata a Famagosta, che dinanzi ai miei occhi si è prostrata in preghiera sulla presunta tomba di san Nicola, abbia ereditato questa speciale devozione da suoi eventuali antenati latini convertiti; senz’altro è una delle ultime rappre-

2. La lastra è adesso pubblicata in *Lacrimae cypriae. Les larmes de Chypre ou recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l’île de Chypre*, a cura di B. Imhaus, Nicosia 2004, I, pp. 234-235, n° 447.

sentanti di quel singolare fenomeno di commistione religiosa e meticcaggio culturale che doveva essere l'antica società turca.

Ma al di là di questo, l'episodio ha avuto l'effetto di mostrarmi con eloquenza la tenacia straordinaria con cui la fama del santo vescovo di Myra è riuscita a sopravvivere alle sue numerose traversie e tribolazioni e al contempo mi è sembrata porre in evidenza il ruolo cruciale svolto dalle immagini di Nicola nella definizione, trasmissione e affermazione del suo culto. Il mio iniziale entusiasmo nei confronti dello studio fondamentale di Charles W. Jones³ sulle metamorfosi della leggenda agiografica si è a poco a poco affievolito nel momento in cui, man mano che approfondivo le vicende iconografiche del santo e tentavo di costruire il percorso della mostra svoltasi a Bari tra il dicembre 2006 e il maggio 2007⁴ mettendo in sequenza le diverse testimonianze figurative, mi è apparso sempre più evidente come la ricostruzione dello studioso americano, interamente fondata sui testi e trattata come un processo di evoluzione puramente letterario, non collimasse con l'evidenza prodotta dall'analisi delle rappresentazioni figurative. Queste ultime colpiscono in primo luogo per il fatto che, sin dall'inizio, non si configurano come semplici traduzioni in termini visivi dei racconti agiografici, anzi al pari di questi ultimi concorrono, più o meno contemporaneamente, a precisare, esaltare e diffondere la fisionomia del personaggio associato col culto sviluppatosi intorno alla tomba e al prodigioso *myron* da essa emanato. L'autorità delle antiche effigi del santo viene non di rado evocata dai testi per dare legittimità ad alcuni tratti della sua biografia e non è un caso se un esempio relativo alla tradizione iconografica di Nicola viene citato come argomento a favore del culto delle immagini durante il Concilio di Nicea del 787. Inoltre, sorprendente è il frequente richiamo a icone prodigiose del santo nelle narrazioni sui suoi miracoli, fatto che trova una conferma nella diffusione di una fitta serie di sue effigi privilegiate a Costantinopoli, in Russia e in Germania, che si possono considerare lontane discendenti dell'archetipo mirensese poi trasportato a Famagosta.

3. C.W. Jones, *Saint Nicholas of Myra, Bari, and Manhattan. Biography of a Legend*, Chicago-London 1978 (trad. it. *San Nicola Biografia di una leggenda*, a cura di F. Cezzi, Bari 2006²).

4. *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. Bacci in collaborazione con F. Marcelli, Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006-6 maggio 2007. Per i riferimenti che seguono rimando in generale ai saggi compresi nel relativo catalogo (*San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. Bacci, Milano 2006); le argomentazioni generali esposte di seguito riassumono a grandi linee quelle da me esposte nel saggio introduttivo *Il corpo e l'immagine di san Nicola*, in *San Nicola*, pp. 15-30.

Di questo ho potuto rendermi conto soprattutto durante un viaggio a Mosca e nel settentrione russo, dove il culto di Nicola, e l'evocazione costantemente ripetuta della sua presenza nei luoghi sacri a lui intitolati, sono garantiti quasi esclusivamente dalle sue potentissime e veneratissime effigi miracolose, che in gran parte si distinguono per la singolarità della loro forma (come nel caso dell'icona circolare di Novgorod) e per i materiali in cui sono realizzate: si pensi all'eccezionalità della statua di Možajsk, che secondo la tradizione avrebbe dato l'inizio alla scultura lignea a tre dimensioni, sino ad allora vista con sospetto nei paesi di tradizione bizantina. L'affermarsi della venerazione attraverso le immagini, che è testimoniata anche dalla precoce diffusione degli schemi iconografici connessi a Nicola e dall'utilizzo precoce, in suo onore, di formule compositive speciali come il ritratto circondato da busti di altri santi, il trittico istoriato e l'icona agiografica, sembra essere inversamente proporzionale all'accessibilità del sepolcro, che a partire dal periodo delle incursioni arabe diminuisce fino al punto da far perdere memoria dell'esatta ubicazione del corpo santo: la difficoltà di individuazione del luogo dell'inumazione all'interno della basilica di Myra, testimoniata dai racconti di traslazione baresi e veneziani e dalle fonti relative alle ricorrenti incursioni mussulmane, è condivisa ancor oggi dagli archeologi che si sono succeduti nelle campagne di scavo. Durante la mia visita al sito, nel settembre del 2006, la collega Yıldız Ötüken, che da anni dirige l'impresa, mi ha accompagnato a visitare l'ambiente che, secondo la sua ricostruzione, era originariamente destinato ad accogliere il corpo santo: si tratta di una struttura tetrastila, in origine aperta e accessibile anche dall'esterno della basilica, ubicata in prossimità della *prothesis*; è preceduta da un ampio vestibolo dotato di mense per le offerte, che era forse utilizzato per pratiche di incubazione; una cavità nel terreno segna il luogo della sepoltura originaria, in cui sono state ritrovate piccole condutture in terracotta in cui sono state rilevate tracce di olio che fanno immaginare un ingegnoso sistema idraulico finalizzato all'immissione e distribuzione del *myron* miracoloso.⁵ Dai dati archeologici si ricava che le aperture originarie sono state a un certo punto murate e che l'ambiente è divenuto di conseguenza impenetrabile, lasciando all'immagine archetipica il ruolo di punto focale essenziale del culto all'interno dello spazio rituale.

La mia visita a Myra ha rappresentato il punto culminante di un percorso a ritroso attraverso i luoghi e le metamorfosi iconografiche di san Nicola,

5. Vedi in part. Y. Ötüken, *La basilica di San Nicola a Myra*, in *San Nicola*, pp. 47-60, in part. pp. 47-48.

che mi ha a poco a poco portato a decostruire l'impostazione del libro di Jones. Uno dei punti che si sono rivelati cruciali in questo percorso è stato il tema del rapporto con Santa Claus, su cui lo studioso americano insiste molto indicandolo come una sorta di reincarnazione o araba fenice riemersa dalle ceneri del santo di Myra. Ho cominciato a riflettere su questo aspetto durante il primo viaggio che ho compiuto durante la fase di preparazione della mostra, quando, nelle pause trascorse nella biblioteca dell'Università del Western Michigan tra una sessione e l'altra del convegno annuale di studi medievali di Kalamazoo, ho cominciato a prender confidenza con l'immaginario natalizio statunitense, nel suo particolare rapporto con la città di New York, entro cui si è sviluppato il mito americano di Babbo Natale, fino almeno all'appropriazione a fini commerciali da parte della Coca Cola. Per diversi mesi la mia ricerca si è incentrata sulla ricostruzione delle origini e dello sviluppo del tipo di Santa al fine di chiarire quanto ci fosse di vero nella pretesa derivazione dalla fisionomia di Nicola, che a conti fatti si è rivelata inconsistente: al di là di qualche generica assonanza, sono scarsi gli elementi che si possono far risalire a un'origine comune; se è vero che, per una serie di circostanze, i due personaggi sono venuti ad incontrarsi nelle tradizioni dell'Europa del Nord tra tardo Medioevo ed età moderna e a condividere il ruolo di portatori di doni ai bambini, l'origine iconografica di Santa Claus e dei suoi colleghi più stretti come il Weihnachtsmann tedesco e il Nonno gelo russo si deve far piuttosto risalire ai modelli dell'uomo selvatico e delle personificazioni della stagione invernale. Questo schema viene utilizzato, in una serie pressoché infinita di varianti, nella caratterizzazione di una figura dai tratti animaleschi che nel folklore di molte zone d'Europa svolge la funzione di servitore di Nicola, che lo assiste soprattutto come punitore dei fanciulli cattivi, anche se in modo sempre ambivalente; su questo personaggio, variamente noto come Klaus, Klaubauf, Schwarze Piet, e simili, si modella la figura completamente desacralizzata dell'uomo di Natale tedesco e l'Old Merry Santa Claus immaginato dal disegnatore di Monaco, ma immigrato negli Stati Uniti, Thomas Nast.

Indubbiamente la confusione tra i due personaggi è comprensibile in quanto è esistito un continuo scambio di ruoli fra di loro dal momento in cui si sono trovati a collaborare nell'immaginario natalizio dei popoli dell'Europa settentrionale, che ha portato, ad esempio, ad attribuire frequentemente al servo il nome del padrone; la loro combinazione può essere interpretata come il tentativo di cristianizzazione di un uso folklorico non soggetto al controllo diretto della Chiesa, oppure come la riproposizione aggiornata in senso cristiano di un uso più antico, o ancora come l'associazione deliberata

di pratiche affini ancorché di diversa origine. Certo è che la rappresentazione folklorica di Nicola come portatore di doni non si è mai spinta fino al punto di fargli perdere la sua connotazione di santo vescovo di origine mediterranea e associato con la navigazione e il mare: di questo mi sembra che dia una testimonianza straordinaria la leggenda olandese secondo la quale il santo giungerebbe ogni anno su una nave proveniente dalla Spagna.

La singolarità della sopravvivenza di una figura legata al culto cattolico nel folklore di un paese di tradizione calvinista come i Paesi Bassi ha del sorprendente: anche se si può immaginare che il suo culto sia stato mantenuto e fomentato dalle comunità cripto-cattoliche olandesi (come si evince anche dalla cappella di San Nicola nascosta all'interno dell'attuale Museo Amstelkring di Amsterdam), è evidente che la popolazione in generale deve esser rimasta in qualche modo ricettiva nei suoi confronti, se il suo culto popolare ha potuto riemergere con tale veemenza, seppure in una forma completamente profanizzata, a partire dal secolo XVIII.

Certo è che in Olanda così come in tutti i territori adiacenti lungo il corso della Mosa, del Reno e della Mosella Nicola continua a suscitare uno straordinario interesse: in particolare, colpisce la diffidenza sostanziale con cui in queste zone si continua ancor oggi a guardare a Santa Claus, nonostante la sua espansione inarrestabile a livello planetario; dove infatti è radicato il ruolo del santo di Myra come portatore di doni ai bambini, il Babbo Natale americano fatica a scalzarlo del tutto nel favore delle popolazioni, mentre ha gioco più facile nel sovrapporsi a figure comparabili come il Weihnachtsmann o il Nonno Gelo russo. Il viaggio a Mosca mi ha permesso di rendermi conto di come quest'ultimo stia gradualmente cedendo il passo al suo più potente collega americano proprio in questi anni: nessuno dei Ded Moroz esposti oggi nel celebre negozio di giocattoli Detskij Myr⁶ mantiene ormai il tradizionale mantello azzurro foderato d'ermellino e preferisce adottarne uno di colore rosso che ricorda quello di Santa Claus.

La confusione tra Nicola e Santa è oggi alimentata da una quantità innumerevole di siti internet: è sufficiente digitare su un qualsiasi motore di ricerca le parole "Saint Nicholas" per verificare come questo determini la comparsa di centinaia di testi ed immagini a contenuto natalizio; l'equivoco trova del resto un'espressione eloquente nella terribile statua in onore di Babbo Natale che è stata eretta un paio d'anni fa, per volontà del locale consiglio municipale, sulla piazza antistante la basilica di Myra.⁶ Si tratta di una

6. Per un'intelligente descrizione degli eventi che hanno portato a questa scelta cfr. l'articolo *Three Faces of Saint Nicholas – Who is He in His Hometown?* pubblicato sul sito internet del

sovrapposizione interessante, a mio modo di vedere, soprattutto perché contrappone un mito postmoderno, commerciale e globalizzato, a una delle più celebrate figure della santità mediterranea dei secoli passati. Dipanare la matassa delle sovrapposizioni contemporanee fra due personaggi sostanzialmente distanti e per più versi opposti è stato uno degli obiettivi principali del lavoro che ha portato alla mostra di Bari e che ha trovato espressione nell'ultima sezione, dominata dalla straordinaria icona pop della serie *Myths* di Andy Warhol.

Nel momento in cui ho potuto scrollarmi di dosso la pretesa “seconda infanzia” di san Nicola, ho proceduto a ripercorrere le tappe delle interazioni tra culto e immagine del santo, dalle sue misteriose origini a Myra alla sua precoce “delocalizzazione” attraverso la disseminazione della sua effigie lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo, dall'Asia Minore a Creta, a Roma, a Costantinopoli, fino alla Georgia, ai Balcani, alla Russia, all'Italia meridionale. Fin dall'inizio è stato evidente come il percorso non coincidesse con quello, logico ma scontato, da Oriente a Occidente, bensì si caratterizzasse come un andamento in generale concentrico al luogo di culto originario che sembrava seguire piuttosto le correnti e le direttrici commerciali impostate su di esse anziché adeguarsi al moto della terra; inoltre, è parso subito evidente come il processo di diffusione panmediterranea dell'iconografia di Nicola sia stato un fenomeno parallelo, se non anticipatore, rispetto alla definizione della fisionomia leggendaria del personaggio realizzata dai testi agiografici, che non di rado sembrano appoggiare i loro argomenti sull'autorità delle immagini (come nel caso della storia dell'apparizione di Cristo e della Vergine al santo durante il Concilio di Nicea, che è stata chiaramente stimolata dal fraintendimento di un dettaglio iconografico). I tre sigilli del VI-VII secolo che è stato possibile esibire assieme in mostra hanno posto in evidenza quanto precocemente si sia avvertita l'esigenza di dare un volto al misterioso *myrovlyta* di Myra, anche se questo non è corrisposto, all'inizio, all'elaborazione di un tipo uniforme.

Allo speciale rapporto con il mondo della navigazione si deve probabilmente attribuire il gran numero di antiche e solenni raffigurazioni del santo conservate nel Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai. Le ragioni di questa presenza vanno ricercate non solo nella frequentazione del luogo santo da parte di marinai e pellegrini che vi giungevano via mare così e nell'edificazione, in età medievale, di una cappella in onore del santo, ma anche

nella probabile antichità del suo culto liturgico nel cenobio, sottoposto alla giurisdizione del Patriarcato di Gerusalemme, dove il *dies natalis* di Nicola era festeggiato al 6 dicembre sin dal sec. VII: al termine di questo stesso secolo, compare nella collezione monastica la più antica immagine pittorica del taumaturgo di Myra, dove sorprendentemente gli vengono attribuite caratteristiche fisionomiche che non corrispondono a quelle divenute canoniche a partire dal sec. X. Le icone dei secoli successivi permettono di ricostruire la standardizzazione del ritratto sacro: fortemente stempiato, in omaggio al simbolismo della calvizie come indizio di saggezza, con barba corta e ben curata, sguardo severo, abito e insegne episcopali, associate all'attributo del Libro e alle due piccole figure di Cristo e della Vergine nell'atto di porgere il Vangelo e l'*omophorion*. L'arte bizantina esalta il ruolo del santo quale vescovo per antonomasia e a questo scopo mette in sordina, a dispetto dell'idea di Jones su Nicola come figura emblematica di santo "laico" eletto al soglio episcopale per volontà di Dio stesso (secondo la narrazione della vita più antica), i tratti più anticonformisti del personaggio, ponendo enfasi per converso, nei cicli narrativi, sulla regolarità della sua carriera ecclesiastica.

Il tipo creato a Bisanzio viene fatto proprio dalla Russia, dove viene tuttavia rimeditato e chiamato a interpretare nuovi ruoli e nuovi significati, così come dall'Occidente medievale, dove si diffonde, in Italia e Oltralpe, anteriormente o comunque indipendentemente dalla traslazione del corpo a Bari nel 1087. La testimonianza dell'altare portatile dell'XI secolo realizzato probabilmente a Fulda e oggi al Musée de Cluny, che è stato possibile esibire in mostra, ha evidenziato come già in quell'epoca fosse giunto a maturazione il fenomeno di equiparazione del santo alla dignità episcopale latina, attraverso l'inserimento dell'attributo del pastorale.

Tale fenomeno trovò nei secoli successivi ulteriori forme d'espressione con l'eliminazione della barba, l'attribuzione della mitria, il ricorso alle tre palle o monete d'oro, la rappresentazione di storie e miracoli ispirati specificamente dalle versioni latine della vita del santo; man mano che si avanza nel tempo e si oltrepassa la soglia della Controriforma si ha l'impressione di assistere a un lungo declino che, nel percorso della mostra, culminava nell'incisione tratta da Delaunay con la rappresentazione di un gruppo di dame che s'imbattono, in mezzo a un bosco, a una diruta chiesa medievale dominata dalla sagoma di una statua di Nicola che sembra più un esotico feticcio che un'immagine sacra. A questo punto della storia il santo, anziché estinguersi o sopravvivere attraverso una metempsicosi che lo trasforma in Babbo Natale, semplicemente perde il suo valore universale per diventare l'oggetto esclusivo di forti culti locali – nelle versioni folkloriche nordeuropee, così

come nelle forme di venerazione genuina della Lorena, di Bari, e naturalmente dell'Oriente ortodosso.

In tutto questo si segnala la speciale vicenda del culto barese, che sin dagli inizi sembra aver voluto ricostituire quel legame stretto tra icona prodigiosa e sepolcro che aveva caratterizzato il luogo santo di Myra e che fino a epoche inoltrate sembra essersi mantenuta fedele a un'immagine di Nicola di derivazione orientale – quella testimoniata dai sigilli e dalle insegne di pellegrinaggio più antiche e quella, affermata nel secolo XIV, della “vera effigie”, identificata col modello dell'icona paleologa donata alla Basilica dal re di Serbia Stefano Dušan. Qui accade qualcosa di inverosimile: la resa scura e metallica dell'incarnato, tipica della pittura d'icona bizantina del Trecento, dà origine alla leggenda popolare circa la carnagione scura del santo, in analogia col fenomeno della diffusione, tra XVI e XVII secolo, delle cosiddette “Madonne nere”; le statue che ereditano dall'*ex voto* di Dušan il ruolo di punti focali della devozione nelle cerimonie pubbliche e nelle processioni vengono di conseguenza caratterizzate dalla resa del volto di colore scuro, un elemento che viene oggi utilizzato talora come spunto retorico per argomentazioni politiche sull'integrazione degli immigrati africani.⁷

Nel momento in cui il progetto della mostra, elaborato originariamente in astratto senza una destinazione particolare, è stato accolto dalla città di Bari, si è rivelato necessario tener conto della specificità del contesto in cui il percorso avrebbe dovuto svolgersi: all'interno del Castello Svevo, nel cuore della città vecchia, a pochi passi dalla Cattedrale e dalla Basilica, per così dire sotto l'occhio vigile del santo patrono. L'incardinarsi negli spazi della città di Nicola, che sul capitale simbolico del taumaturgo di Myra investe ancor oggi in modo massiccio, andava d'altra parte di pari passo con l'inserimento della mostra nei tempi che scandiscono la vita religiosa del centro urbano, con l'inaugurazione che era prevista alla sera della lunga giornata del 6 dicembre, iniziata nel primo mattino con la visita delle ragazze da marito alla colonna miracolosa venerata nella cripta e proseguita con processioni e solennità liturgiche, e la chiusura che veniva a coincidere col lungo periodo dei festeggiamenti connessi con la festa della traslazione del corpo santo da Myra a Bari e prolungati fra il 9 e il 20 maggio in virtù della frequentazione sia da parte dei cattolici che degli ortodossi vecchicalendaristi,

7. Ad esempio nel discorso pronunciato dal presidente della Regione Puglia, Nichi Vendola, nella sera dell'inaugurazione della mostra, definita come «la testimonianza dell'antica profezia di fraternità del genere umano incarnata nella pelle scura di san Nicola» (cfr. «Gazzetta del Mezzogiorno», 7 dicembre 2006, p. 1).

per lo più russi, sempre più presenti in città grazie anche al nuovo volo diretto Bari-Mosca.

L'universalità e la fama transconfessionale di san Nicola, che garantiscono ancor oggi al capoluogo pugliese una dimensione internazionale, obbligavano d'altra parte non tanto a incentrare il percorso sulla celebrazione del legame intenso che intercorre tra il santo e la sua città (a cui sono state peraltro dedicate più volte iniziative di vario genere), bensì a inquadrare il fenomeno barese nel secolare processo di circolazione del culto del santo lungo le rotte di navigazione mediterranee e le grandi direttrici di comunicazione terrestre d'Europa, ponendo enfasi sul ruolo svolto dalle immagini assieme come veicoli di trasmissione in grado di rompere l'associazione originaria con la tomba bagnata dall'olio prodigioso e con il luogo santo e autorevole di Myra e come oggetti sacri essi stessi capaci di evocare efficacemente la presenza del taumaturgo per antonomasia in una serie crescente di nuovi contesti.

La realizzazione di una mostra si è rivelata uno strumento di approfondimento straordinario per illustrare tale processo, che tuttavia si è dovuto necessariamente articolare secondo modalità marcatamente diverse da quelle che stanno sottese alla costruzione di un saggio scientifico o di una conferenza pubblica. Nella costruzione del percorso ho incontrato due ordini di difficoltà: il primo, più generale, era connesso con la complessità di realizzare una narrazione attraverso una sequenza di oggetti; si è rivelato infatti indispensabile fare in modo che la paratassi delle opere riuscisse di per sé a trasmettere anche all'osservatore meno attento alcuni fondamentali nodi problematici, o punti di svolta tra un momento e l'altro della vicenda plurisecolare di san Nicola, senza fare troppo affidamento sui testi riportati nei pannelli illustrati, che sono stati deliberatamente resi essenziali. Il secondo era strettamente legato con la specificità di un'esposizione calibrata sulla dimensione storica e funzionale delle immagini, anziché sull'illustrazione di un ambito culturale o sulla ricostruzione dell'attività di un artista; nel porre a protagonista del percorso le effigi in quanto oggetti figurativi, realizzati nelle tecniche più disparate, in grado di simulare la presenza di un personaggio sacro, si rendeva necessario costruire un percorso a loro funzionale, fondato sulla scansione delle sezioni in spazi relativamente omogenei in cui le opere erano chiamate letteralmente ad abitare e a interagire con gli spettatori. Poiché la vicenda che si doveva illustrare si dipanava per regioni e tempi diversi e corrispondeva a un itinerario storico e geografico mai lineare né unidirezionale, si è scelto di richiamarla ricorrendo alla metafora del viaggio per mare (visualizzata per sineddoche attraverso il richiamo agli eventi della traslazione

del 1087), che si è tradotta nell'allestimento di fittizie pareti blu disposte secondo un andamento a zig zag negli ambienti solenni ma ristretti del Castello Svevo (due grandi stanze elevate in altezza ma poco estese in lunghezza).

Il momento culminante di questo viaggio era rappresentato dalla quinta sezione che, dedicata a san Nicola come protagonista degli scambi e degli intrecci fra culture nell'ambito mediterraneo, occupava nel percorso una posizione centrale, marcata dalla collocazione sulla sua soglia di due esempi per eccellenza di meticcaggio artistico e iconografico: l'icona colossale di Kakopetrià e l'altare crociato del Sinai. In corrispondenza di quest'ultimo il percorso piegava ad angolo e obbligava quindi il visitatore a cambiare direzione muovendosi intorno al dipinto un po' come una nave intorno al faro: di lì il viaggio continuava nel senso inverso con la sequenza di opere occidentali che si concludeva idealmente con le damine perse nel bosco fittizio di Delaunay. Il tragitto successivo riconduceva alla porta di passaggio tra le due stanze e imboccava quindi una nuova strada, intesa più come una diramazione settentrionale che come una continuazione, dedicata interamente al controverso rapporto tra Nicola e i portatori di doni del grande Nord.

Uno dei rischi maggiori nella costruzione del percorso espositivo era rappresentato dall'eventualità di realizzare sezioni disomogenee per quantità e qualità di opere: uno degli obiettivi fondamentali è stato evitare le ridondanze, come ad esempio una sovrabbondante parata di opere affini per stile, tecnica o tipologia di appartenenza; conseguenza di questa scelta è stata la necessità di sacrificare, in alcuni casi, la presenza di dipinti famosi e di grande attrattività per il grande pubblico. La presenza infatti di un gran numero di dipinti realizzati da celebri artisti italiani posteriormente al secolo XV avrebbe veicolato una percezione sproporzionata di un momento della vicenda culturale di san Nicola che corrisponde in realtà a una fase ormai matura di declino. Viceversa, l'enfasi è stata posta soprattutto sulla genesi e sullo sviluppo parallelo, a Bisanzio, in Occidente e nel Levante mediterraneo, della fisionomia culturale del santo e sulle sue diverse declinazioni nel periodo tra il VI e il XIV secolo.

Il momento della genesi era naturalmente il più arduo da veicolare attraverso l'allestimento: come infatti si può suggerire efficacemente l'idea del processo graduale e misterioso che porta lentamente alla definizione di un culto in termini iconografici, rituali e leggendari? A questo interrogativo si è tentato di dar risposta attraverso un video che proiettava ininterrottamente immagini del sito dell'antica Myra, con i suoi teatri, le sue piazze e soprattutto gli spazi della basilica eretta intorno al sepolcro del santo. Le nebulse origini del personaggio e la competizione instauratasi tra il suo culto e quello

pagano di Arthemide Eleuthera venivano richiamate attraverso una serie di coniazioni dell'epoca di Gordiano III raffiguranti la statua della dea e il tempio a lei dedicato che, secondo le narrazioni agiografiche, venne distrutto da Nicola con le sue proprie mani. All'interno della stessa vetrina, le monete erano accostate, in modo da suggerire l'idea di un passaggio di testimone, a oggetti simili per forma e dimensione, ossia i tre sigilli del VI e VII secolo che contengono le più antiche raffigurazioni del santo, realizzate secondo modalità che non corrispondono al tipo iconografico canonizzato a partire dal X-XI secolo. Lo scarto tra queste immagini e la fisionomia a noi familiare di Nicola veniva amplificato, subito dopo, dall'icona sinaita del secolo VII in cui il taumaturgo di Myra compare con folti capelli e una lunga barba; spettava alle icone delle due sezioni successive (dedicate rispettivamente a Bisanzio e alla Russia) illustrare la graduale costituzione del tipo e il suo arricchimento con soluzioni figurative in grado di celebrarne lo speciale *status* all'interno della corte celeste.

La sequenza delle venerande immagini sacre – non solo le tavole sinaite, ma anche le copie russe di icone miracolose o la solenne *vera effigies* della basilica barese – era sicuramente di forte impatto nella misura in cui sembrava evocare efficacemente la presenza di Nicola. Credo che questa sensazione abbia dato vita a un curioso intreccio di interessi culturali e devozionali da parte dei visitatori, che si è manifestato in modo particolarmente esplicito presso i numerosi pellegrini cattolici e ortodossi che hanno combinato il viaggio di devozione presso la basilica del santo con la visita della mostra; di questi senz'altro i più motivati sono stati i devoti russi, uno dei quali si è spinto a chiedermi quali delle icone esposte fosse investita di qualità taumaturgiche. A questo impatto non si è sottratto neanche Vladimir Putin, durante il vertice italo-russo di Bari, che di fronte al più antico dipinto di san Nicola, si è molto stupito del suo aspetto così poco corrispondente alla fisionomia resa familiare dalla tradizione iconografica più tarda, da lui riconosciuta senza esitazioni nelle sale successive, in particolare di fronte alle più solenni fra le icone sinaite.

L'arrivo delle icone dal Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, che costituiscono le più antiche rappresentazioni pittoriche del santo, ha offerto l'inedita opportunità di ripercorrere passo per passo le fasi di elaborazione e definizione dell'immagine di Nicola nello stesso periodo, o persino anteriormente, alla costituzione della sua leggenda agiografica. La loro presenza è stata possibile, nonostante le difficoltà estreme che si sono incontrate, grazie all'adesione sincera e convinta al progetto della mostra dell'arcivescovo e igúmeno del monastero, il reverendissimo Damianòs, e dell'intera comunità

dei monaci. Il prestito delle opere è stato agevolato in modo decisivo dal fatto che la mostra è stata percepita come un evento investito di significati anche religiosi e come un'occasione per onorare il grande taumaturgo; la loro concessione è stata giustificata attraverso una riflessione teorica sulla mobilità delle icone e delle reliquie: così come tali oggetti vengono condotti in processione per le strade di una città allo scopo di coinvolgere una comunità e il suo ambiente vitale nella sacralità di cui sono veicoli, allo stesso modo l'esposizione nella mostra di Bari poteva essere intesa come il momento culminante di una solenne litanía che trasferiva un frammento della santità del Sinai sul suolo pugliese.⁸ La condizione imprescindibile per mettere in atto concretamente questo principio era tuttavia la celebrazione, da parte dello stesso Damianòs, di un'autentica cerimonia di consacrazione che ha avuto luogo all'interno degli stessi spazi espositivi: attraverso benedizioni e preghiere liturgiche e un'accurata aspersione delle vetrine con l'acqua santa attinguta per mezzo di un mazzetto di basilico il Castello Svevo si è convertito in un luogo santo, puro e incontaminato, nel quale le icone potevano materialmente vivere, senza timore di perdere la propria aura sotto gli sguardi profani e concupiscenti dei visitatori in cerca di emozioni estetiche.

8. Il principio è enunciato anche nell'introduzione dell'arcivescovo Damianòs al calendario illustrato edito dal Monastero di Santa Caterina per l'anno 2007 e dedicato alle icone di san Nicola presenti in mostra (*I. Moní Theovadístou Órous Siná – Agía Aikaterini. Imerológion 2007*, s.l. [Athína] 2007).