

Margherita Pasquale

NOTE SULL'APPARATO DECORATIVO DELLE CHIESE BRINDISINE DI SAN GIOVANNI AL SEPOLCRO E SAN BENEDETTO*

Da sempre, la singolare forma semianulare del porto di Brindisi, fronteggiato dalla strategica postazione dell'isola di Barra, sede, nell'XI secolo, del complesso benedettino di Sant'Andrea e fortificata a partire dal XV secolo, aveva fatto della città uno scalo sicuro e famoso; qui terminava la via Appia, con due colonne entrate a diritto nello stemma civico; nella piazza della cattedrale - edificio integralmente ricostruito nel Settecento, ma con ancora, nel presbiterio, qualche traccia dello splendido pavimento musivo medievale, narrante le gesta dei paladini¹ - si affacciano le arcate superstiti, ogivali e bicrome, della loggia del palazzo della famiglia Cateniano più nota come portico dei Templari.

Qui, come smarrite nel caotico groviglio cittadino sviluppatosi senza logica, preziose emergenze medievali rimandano echi suggestivi dei gloriosi trascorsi brindisini: la chiesa di San Giovanni al Sepolcro, che contribuisce a perpetuare nella dedicazione e nell'impianto la memoria degli insistenti legami della città con l'Oriente latino e la chiesa conventuale di San Benedetto, già importante centro di irradiazione della chiesa romana e potente insediamento, fino al secolo scorso, delle Monache Nere.

I. CHIESA DI SAN GIOVANNI AL SEPOLCRO

La chiesa² risulta menzionata per la prima volta nel 1128, tra i possedimenti dei Canonici Regolari del Santo Sepolcro di Gerusalemme in Italia meridionale ed appare ispirata al tempio dell'*Anastasis*, l'edificio circolare ben noto ai pellegrini che visitavano il Sepolcro di Cristo a Gerusalemme.

Nonostante i gravissimi danni subiti, imputabili ai ripetuti terremoti che colpirono il brindisino nel Quattrocento e nel Settecento e che portarono alla scomparsa della copertura, probabilmente lignea, e della decorazione esterna di imposta forse una teoria di arcatelle, suggerita dalle lesene che percorrono il paramento a grandi conci - che doveva delimitarla, l'intatto perimetro della chiesa ribadisce all'esterno lo spazio interno, determinato da un imponente anello di colonne, sormontate da capitelli, alcuni dei quali di risulta.

* Si riproduce, col consenso dell'autrice, il presente saggio già edito in *S. Giovanni al Sepolcro e S. Benedetto a Brindisi: un restauro per la città*, a cura di Giovanni Matichecchia; in collaborazione con Margherita Pasquale, Benedetta Braccio, Assunta Cocchiaro, Bari: M. Adda, 2001.

¹ R. Stopani, *La via Francigena del Sud. L'Appia Traiana nel Medioevo*, Firenze 1992, pp. 63-67.

² B. Sciarra Bardaro, *La chiesa di San Giovanni al Sepolcro in Brindisi: storia di un restauro perenne*, in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia, Arte, Restauro e tutela, Archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera- Spoleto 1996, pp. 558-566, con bibliografia precedente.

Ad oriente, una parete rettilinea e biabsidata ai lati di un'originaria, ipotizzabile scarsella, interrompe la circolarità dell'invaso, arcuandolo a ferro di cavallo, e stabilisce la giusta direttrice dettata dalla liturgia; ampie stesure pittoriche, più e meno leggibili e identificabili, permettono ancora di cogliere all'interno del tempio l'intensa spiritualità che, intatta, lo pervade.

Tre ingressi davano accesso all'ambiente: quello a sud, semplicemente architravato da un robusto spezzone di cornice, quello ad ovest, inizialmente il più importante ed infine il portale a nord, il più sontuoso, arricchito da una complessa decorazione figurata e dal protiro (fig. 1).



Fig. 1



Fig. 2

In sintonia col rigore che informa l'impianto e l'alzato del singolare monumento, la lineare struttura del portale ovest (fig. 2) è sobriamente rimarcata da una fascia a bassissimo rilievo che ne percorre l'intero perimetro, ispirata da un prezioso tessuto serico orientale, forse proveniente dalla stessa Gerusalemme, del quale riproduce i motivi faunistici di ascendenza sassanide e le ripartizioni geometriche, diffusi nei repertori della produzione tessile bizantina e islamica, di larga circolazione negli scali portuali pugliesi, frequentati assiduamente da mercanti di Ravello, Genova e Venezia³.

Quando, però, esigenze verosimilmente connesse alla viabilità cittadina portarono a privilegiare quello che era stato fino ad allora un ingresso secondario - se non, addirittura, ad aprirlo ex novo - il portale nord assunse il ruolo privilegiato di portale maggiore e, in quanto tale, fu enfatizzato, come stava avvenendo nelle facciate delle chiese più importanti di tutta la Puglia romanica, interessata dai grandi collegamenti internazionali in congiunzione con la via Appia Traiana e le sue complanari e diramazioni.

³ M.S. Calò Mariani, *Sulle relazioni artistiche tra la Puglia e l'Oriente Latino*, in *Roberto il Guiscardo ed il suo tempo*, Atti delle Prime Giornate Normanno-Sveve (Bari 1973), Roma 1975, pp. 35-66.

Sull'onda dei grandi complessi scultorei che ormai da mezzo secolo fiorivano Oltralpe⁴, negli ultimi decenni del XII secolo, nel consolidato e pacificato regno normanno, dalle garganiche Monte Sant'Angelo e Siponto alla fitta sequenza dei centri costieri e dell'immediato entroterra baresi, fino ed oltre all'antico capolinea dell'Appia, costituito dalla città di Brindisi, l'attenzione verrà intenzionalmente focalizzata, prima ancora che si possa accedere all'accogliente frescura degli interni, dalle intriganti sculture profuse intorno agli ingressi delle chiese, dettate da una committenza - vescovi, abati - accomunata da una cultura univoca, basata sugli stessi testi, diffusi in tutto l'orbe cristiano - Antico e Nuovo Testamento, Patristica, Agiografia, Bestiari - in un linguaggio iconografico e iconologico che sa attingere a un sostrato culturale in cui si riconosce e identifica qualunque osservatore, da qualsiasi plaga provenga e in cui si fondono in perfetta armonia dati occidentali e orientali per origine, ma ben noti ovunque, ribattuti lungo le grandi strade che percorrono l'Europa dei pellegrinaggi, delle crociate e dei rinnovati ed intensificati rapporti commerciali.

La semplice forma architravata del portale maggiore (fig. 3), in questo simile agli altri della stessa chiesa e, come quelli, tipologicamente connesso a moduli bizantini, si riscatta negli stipiti, intonati al nuovo gusto immaginifico che ama introdurre minuscole animate figure nei meandri creati dai tradizionali tralci sinuosi, attorti in candelabre a motivi simmetrici, con i consueti intercalari di coppie di uccelli affrontati o addossati, desunte, le une e le altre, dai tessuti, nei quali è stata rilevata l'oggettiva necessità tecnica del raddoppio simmetrico del tema, ai lati di un elemento centrale⁵.



Fig. 3

⁴ L. Rèau, *Iconographic de l'art chrétien*, Parigi 1958, J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier, *Gallia Romanica*, Torino 1963. G. de Champeaux, S. Sterckx, *I simboli del Medioevo*, Milano 1981; E. Mâle, *Le origini del Gotico. L'iconografia medievale e le sue fonti*, Milano 1986.

⁵ Mâle, *Le origini del Gotico* cit., pp. 295-296.

Sebbene, come spesso avviene in Puglia⁶, il portale brindisino rifugge da espliciti toni narrativi, è proprio nei segni solo in apparenza decorativi, ma attivati da un'interiore e complessa carica simbolica, che va colto il messaggio di necessità comunicato dal portale principale, luogo programmaticamente delegato a informare dei principi primi e dei fini ultimi che sottendono il credo cristiano - " Io sono la porta, chi entra attraverso me sarà salvo" (Gv 10, 9) - tramite la scelta non casuale dei soggetti che lo trapuntano e che si corrispondono su entrambi i prospetti degli stipiti; la motivata selezione è fondata, nel San Giovanni, sulla conoscenza del più famoso dei libri Bestiari, il *Fisiologo*⁷, con esiti di raffinatissima eleganza formale e di sottile interpretazione, figurata, del testo. La maestranza che, come è stato rilevato⁸, ha repertorio di base e tecnica d'esecuzione comuni a quella che lavorò nello stesso torno di anni al portale maggiore della basilica di San Nicola a Bari, impegna a Brindisi anche immagini rispetto a quello inedite, scelte per un contesto altrimenti significante.

L'argomento prescelto - generalmente tra i più adottati⁹ ma, questa volta, letteralmente imposto dalla dedicazione della chiesa - è la Resurrezione e, con la vittoria sulla Morte, la vittoria di Cristo sul peccato, morte dell'anima. Il morbido svolgersi del tralcio abitato campisce la faccia interna ed esterna degli stipiti; sui prospetti scaturisce, come spesso avviene, da due principi viventi o vitali, nel nostro caso, la gola di un cervo e un cantaro d'acqua sul dorso di un elefante; la trama del rabesco fornisce il campo a una più sottile trama ideologica intessuta dalle piccole figure, spesso di sapore ellenistico, retaggio bizantino, annidate tra gli eleganti e sinuosi racemi.

⁶ La locale tradizione lapicida, formatasi nell'ambito culturale, sostanzialmente aniconico, bizantino ed islamico, predilige tradurre anche i più elaborati concetti in una sintetica rappresentazione per simboli; non mancano, tuttavia, ragguardevoli eccezioni di portali istoriati. In area salentina, sul prospetto di Santa Maria delle Cerrate, presso Squinzano, allineate alla francese lungo il profilo dell'arco centinato, nonostante la greve ed impacciata resa delle piccole scene campite a forza negli stretti riquadri, raffigurazioni di matrice bizantina esaltanti la Natività del Signore si succedono ai lati di una minuscola stella centrale: a destra, una meditativa Vergine puerpera, distesa su un letto di cui sono descritti i dettagli torniti, e la culla del Bimbo vegliato dall'asino e dal bue, quindi il Bagno del Bambino, alle spalle di un pensoso San Giuseppe, a sinistra, i Magi, raccolti in un fascio trilite, e la Presentazione al Tempio, con la Vergine e San Giuseppe in atto di porgere l'Infante, strettamente fasciato ma munito di rotolo; alla base della composizione è riconoscibile, scisso su due fronti, l'annuncio dell'Arcangelo ad una dubitante Vergine Maria, corredata di fuso e rocca.

⁷ Tra i Bestiari, libri di scienza naturale intrisi di immaginazione e favolistica antica, il *Fisiologo* ebbe fama prodigiosa; scritto probabilmente ad Alessandria, fra il II e III secolo, in perfetta sintonia con l'idea che ogni cosa rinvia al suo creatore e che la natura è specchio della verità superna, stabili continue similitudini tra gli esseri analizzati e Cristo, fornendo, nello stesso tempo, un nutrito repertorio simbolico, figurativo e didascalico, agli artisti e ai loro committenti, per tutto il medioevo; cfr. *Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 1975.

⁸ P. Belli D'Elia, *La Puglia* [Italia Romanica, 8], Milano 1987, p.463.

⁹ M. Pasquale, *I grandi temi dell'arte romanica nella scultura pugliese del XII-XIII secolo* in *Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, catalogo della mostra a cura di C. Gelao e G.M. Jacobitti, Bari 1999, pp. 106-113.



Fig. 4

È il cervo (fig. 4), alla base dello stipite sinistro, a fornire la chiave di lettura; secondo il *Fisiologo*, "il cervo è acerrimo nemico del drago. Se il drago sfugge al cervo e si nasconde nelle crepe del terreno, il cervo va ad empire le cavità del suo ventre d'acqua di fonte e la vomita nelle crepe del terreno, e ne trae fuori il drago, e lo schiaccia e lo uccide. Così anche il Signore nostro ha ucciso il grande drago [...] non può il drago sopportare l'acqua, né il demonio la parola celeste"¹⁰; di conseguenza, le immagini che si succedono nella zona centrale dello stipite presentano i protagonisti di questa vicenda, l'acqua, la terra, un guerriero che combatte contro un drago; immagini antiche, desunte dall'iconografia pagana, divenute ideogrammi di una scrittura universale, si piegano a svolgere un pensiero cristiano: se per raffigurare

l'acqua il lapicida ricorre ad una nereide (fig. 5), assisa su un mostro marino, pesci fluttuanti all'intorno¹¹, e per la terra il termine di riferimento è Cibele, la grande dea dell'agricoltura, definita da Plinio *in leone sedentem*¹², su un leone impropriamente allattante un cucciolo, a rimarcare la fecondità tellurica, mentre regge con una mano il velo inarcato che rappresenta il cielo (fig. 6), per la scena di lotta col drago viene rivisitata e tradotta in fluide linee naturalistiche una più arcaica (sec. XI) composizione di soggetto affine, quale si osserva su un bassorilievo erratico del duomo Aversa, identificata come Sigfrido che uccide il drago Fafner, episodio chiave della saga dei nibelunghi, resa nota nel meridione d'Italia con l'avvento dell'occupazione normanna¹³.

¹⁰ *Fisiologo* cit., pp. 66-67.

¹¹ Si veda l'esempio fornito da una brocca d'argento bizantina, all'Ermitage di Leningrado; cfr. *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, Roma 1961, vol. IV, p. 560, fig. 655.

¹² Così compare sull'Ara di Pergamo; cfr. *ivi*, vol. II, *ad vocem* Cibele, fig. 788.

¹³ Cfr. M. Pasquale, *Immagini ludiche di età medievale e loro contesti iconologici in Terra di Puglia*, in *Società Cultura e Sport. Immagini e modelli in Puglia dall'antichità al XX secolo*, catalogo della mostra a cura di D. Porcaro Massafra, Bari 1997, pp. 111, 117. Che la saga fosse nota, al punto da influenzare l'onomastica locale, apprendiamo indirettamente dalla citazione di un "Siccofridus" in un documento del 1140 (cfr. *Architettura medievale in Puglia. S. Maria della Strada a Taurisano*, a cura di M. Cazzato e A. De Bernant, Galatina 1992, p. 13) e dal nome della contessa di Caserta, Syfridina, morta ultrasessantenne nel Castello di Trani, nel 1279 (cfr. M. Pasquale, *Il Castello di Trani. Vita e volti di un castello di Puglia*, in *Il Castello Svevo di Trani. Restauro, riuso e valorizzazione*, Napoli 1997, p. 28).



fig. 5



fig. 6

L'immagine è perfetta per tradurre la trionfale visione del profeta Isaia, correlata alla resurrezione dei morti: "Quel giorno il Signore con la sua spada terribile, forte e potente punirà il Leviatan, serpente guizzante e tortuoso, e ucciderà questo mostro marino" (*Is 27,1*).

L'esito vittorioso della lotta è ribadito da altre tre scene: un leone che abbatte un toro, un grifo che estrae un serpe dalla bocca di un cervo e un'aquila che scruta la gola di un serpente, sotto lo sguardo allarmato di un aquilotto. A loro volta liberamente ispirate all'iconografia di età ellenistica, eternata in molteplici esemplari di monete¹⁴, esse offrono una vera antologia di motivi faunistici caricati di significati cristologici; se il leone, simbolo ancestrale della potenza dell'astro solare e quindi della luce, vince le tenebre, personificate dal bue, le cui corna sono il più antico segno della falce della luna, è il solare grifo a liberare il cervo dal serpente che ha inghiottito e che ne provocherebbe la morte se non venisse espulso; alla perenne lotta tra aquila e serpente, slittata in ambito cristiano nell'eterno dissidio tra Cristo e il demonio, si sostituisce una più quieta rappresentazione, in cui il serpente viene solo "disattivato", reso innocuo dall'estrazione del veleno; in entrambi i casi, il cervo e l'aquilotto diventano figura del credente, redento e salvato¹⁵.

Alla base dello stipite destro troviamo, invece, un elefante¹⁶, del quale il *Fisiologo* esalta la purezza istintiva ("in lui non c'è brama di congiunzione carnale"), informando che la sua nascita avviene sull'acqua, laddove la femmina va

¹⁴ Cfr., ad esempio, A. Stazio, *Monetazione delle poleis greche e monetazione degli ethne indigeni*, in *Magna Grecia. Politica, società, economia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1987, pp. 151-172, figg. 227, 240.

¹⁵ H. e M. Schmidt, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma 1988, pp. 75, 60-61, 64-65, 34. Per il leone, il cervo e l'aquila, cfr. *Fisiologo* cit., pp. 39, 66, 44 e ss.

¹⁶ *Fisiologo* cit., pp. 78-80.

a partorire (con aperta allusione alla funzione vivificante del Battesimo); il testo avverte, inoltre, che anche l'elefante è nemico del serpente e che Cristo, elefante spirituale, è stato l'unico in grado di sollevare da terra l'uomo caduto.

Centro compositivo dello stipite, e allineato - ad esaltarne il significato - al guerriero che uccide il drago su quello opposto, è il bellissimo Sansone (fig. 7) dai lunghi capelli che sloga le mascelle del leone con la forza delle mani (*Gdc* 14, 5-6); si tratta¹⁷ del più importante soggetto adottato in chiave simbolica nel medioevo - sulla scorta di sant'Agostino ("Chi era Sansone? Dirò così, significava Cristo"), di Isidoro di Siviglia, di Walfredo Strabone ("Sansone frange le ossa del leone, Cristo spezza le catene della morte"), di Onorio d'Autun - per raffigurare l'*Anastasi*, la discesa agli inferi narrata dal vangelo apocrifo di Nicodemo, trionfale immagine alternativa della Resurrezione che esalta la vittoria di Cristo su Satana, cui strappa la preda delle anime dei giusti; per questo il concetto è ribadito dalle due minuscole scene del cacciatore che incede a cavallo armato di bastone e quindi ostenta, sospesa al bastone, la preda catturata¹⁸ (fig. 8).



fig. 7



fig.8

Sull'inserto dei due centauri, maschio e femmina, che bevono a coppe insidiate da serpenti, sugli esseri mostruosi e fantastici che per metà hanno forma umana e per metà animalesca, ancora una volta ci illumina il Fisiologo: "Così è

¹⁷ F. Nördstrom, *Medieval Baptismal Fonts. An iconographical study*, Stoccolma 1984, pp. 55-56.

¹⁸ L'assimilazione della preda ad una figura umana fa del tema raffigurato un'insolita alternativa a quello, non meno infrequente, del "celesti pescatore", che prende all'amo i pesci, non per nuocere loro ma per salvarli dal mare turbolento e dal mostro marino; cfr. *ivi*, p. 116; Schmidt, *Il linguaggio delle immagini* cit., p. 53. Un simbolismo affine è riscontrabile in uno dei finestroni del transetto sud della cattedrale di Bari, dove uno splendido leone (Cristo) allontana la preda dal serpente che ha abbattuto; cfr. M. Pasquale, *I finestroni della cattedrale di Bari. Note di iconologia romanica*, in "S&R. Sistemi e Reti. Rivista di civiltà urbana", IV, 13/14, settembre 1994.

anche ogni uomo indeciso, incostante in tutti i suoi disegni; hanno in chiesa le apparenze della pietà e, quando se ne allontanano, si mutano in bestie"¹⁹; non sorprende se, sulla faccia interna dello stesso stipite (fig. 9), gli corrisponde un bell'esempio di lotta libera fra due atleti che combattono nudi, ad armi pari; alludendo all'eterno conflitto che esiste nell'uomo tra il bene e il male, essi forniscono, di rimando, un esemplare modello di tenacia - "Sapete che tutti gli atleti, durante i loro allenamenti, si sottopongono ad una rigida disciplina. Essi l'accettano per avere in premio una corona che presto appassisce; noi invece lo facciamo per avere una corona che durerà sempre" (1 Cor 9,25) - sollecitando la collaborazione, da parte del credente, con la fede e con le opere, al piano salvifico di Dio²⁰.

Coppie di pavoni e di aquile, motivi decorativi profani, caricati, in contesti religiosi, di significati cristologici, ribadiscono rispettivamente il trionfo del Signore risorto ed asceto²¹; compatti leoni stilofori, temibili guardiani, sorreggono il protiro, elemento caratterizzante del romanico pugliese; insolitamente feroci e senza altro attributo - non sembrano avere avuto mai preda fra le zampe - si pongono, secondo l'ammonizione di Isacco di Antiochia²², come deterrenti contro chi osi sfidare la giustizia divina e violare, impreparato, la soglia del sacro; quanto ai due capitelli del protiro, se, nel primo, uccelli dai sinuosi corpi incrociati afferrano per le orecchie testine umane protese agli spigoli, virtuosistico modulo decorativo ripetuto intorno al calato, è all'altro, il capitello della danza, che è affidato un sorridente compito didascalico: figure danzanti si tengono per mano al suono di un'arpa, seguendo alla lettera l'invito dei Salmi davidici a lodare Dio con musica e danze²³ (fig. 10).

¹⁹ *Fisiologo* cit., p. 42.

²⁰ Significato analogo rivestono i due contendenti, giocatori di mazze, che duellano nelle formelle inferiori della porta di bronzo della cattedrale di Trani; all'esterno del transetto della stessa chiesa, troviamo un gruppo pensile con Sansone ed il leone. Cfr. M. Pasquale, *L'apologia della Parola: un'omelia impressa nel marmo e nel bronzo. Lettura iconologica del portale e della porta della cattedrale di Trani*, in *Vescovi, disciplinamento religioso e controllo sociale. L'arcidiocesi di Trani fra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno (Trinitapoli 20-21 ottobre 2000), Trinitapoli 2001.

²¹ Schmidt, *Il linguaggio delle immagini* cit., pp. 91, 32.

²² Ivi, p. 80.

²³ Oltre che nel noto capitello proveniente da Sant'Andrea dell'Isola (sec. XI), nell'unico capitello figurato della navata della cattedrale di Otranto, alla base del protiro della cattedrale di Trani (sec. XII) e su una parasta della cattedrale di Foggia (sec. XIII), il tema compare anche nell'unico capitello figurato della cattedrale di Taranto; se negli altri casi l'abbigliamento di danzatori e danzatrici si attiene, ora con pudore, ora con spigliatezza, al costume del tempo, a Taranto l'idea della danza è partecipata da eroti festanti che reggono corone e cornucopie, motivi riconosciuti su sarcofagi provenienti dall'Asia minore, ma ben noti alle maestranze operose nella città ionica alla fine dell'XI secolo. Cfr. Pasquale, *Immagini ludiche* cit., pp. 126-130; G. Bertelli, *Modelli bizantini in età normanna: i capitelli della cattedrale di Taranto*, in *Roberto il Guiscardo tra Europa. Oriente e Mezzogiorno*, Atti del Convegno a cura di C.D. Fonseca, Galatina 1990, pp. 292-293.



fig. 9



fig.10

All'interno della chiesa, sotto il fiotto di luce che penetra dalla porta spalancata, lo sguardo percorre il circuito stabilito dalle colonne e dalle corrispondenti semicolonne che scandiscono le pareti d'ambito e rallenta sulle vaste e frammentarie campiture cromatiche distese ad affresco sulle cortine murarie, talvolta in più strati e su più registri.

Databili al XIII secolo, in tutto il suo lungo percorso, fino ai primi decenni del successivo, ed oltre, esse non si discostano, né per i temi trattati, né per l'iconografia adottata, dalla pertinace tradizione pittorica parietale pugliese, che accomuna insediamenti rupestri ed edifici *sub divo*, respirando per secoli (IX-XIV) e senza soluzione di continuità un'atmosfera profondamente intrisa di bizantinismo e quindi istituzionalmente aliena da rinnovamenti. È la stessa atmosfera che accomuna gran parte del bacino mediterraneo, soprattutto adriatico, affratellandone le due sponde con sottili e pervicaci intrecci di relazioni che dal piano storico politico slittano con assoluta fluidità sul piano artistico, sia coinvolgendo il litorale tutto che addentrandosi nei più remoti recessi della penisola balcanica.

Un rapido *excursus* tra i temi sembra privilegiare, accanto a teorie di figure olosome di santi e sante, campite entro le lievi partizioni create da arcatele su sottili colonne, l'immagine della Vergine stante con il Bambino, ripresa per tre volte da un unico modello, probabilmente una perduta tavola oggetto di culto²⁴, avvolta in *maphorion* amaranto su veste blu - in un caso, essendo l'Infante paludato in *maphorion* blu, parebbe trattarsi di una Vergine bambina con sant'Anna (fig. 11) - e con il Figlio benedicente assiso sul braccio destro, la testa dolcemente inclinata e la mano sinistra aperta verso di Lui, nel gesto dimostrativo dell'Odigitria, affabilmente protesa a prendere la manina, in un caso mollemente adagiata in

²⁴ M. Guglielmi, *Appunti sulla pittura del Due e Trecento a Brindisi: modelli di trasmissione dell'iconografia mariana*, in *Virgo Beatissima. Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. Guastella, Brindisi 1990, pp. 86-87.

quella materna²⁵; l'iscrizione che compare sul fondo latteo di una di esse è latina e traduce in *Mater Domini* il consueto appellativo greco che qualifica la Madre di Dio.



fig. 11



fig.12

Di nessun santo è pervenuto il nome; dai fondi scuri di un blu profondo affiorano con maggiore evidenza cromatica un vescovo col suo pallio, il baculo di un secondo, una figura virile con barba appuntita, avvolta in manto ruggine su verde tunica listata; delle sante, i parchi accenni si riducono ai preziosi dettagli del fluido drappeggio di un manto, della griglia ricamata di un tessuto turchino, di una cuffia a calotta sull'ovale perfetto di un volto, di una corona d'oro calcata sulle trecce che incorniciano una fronte limpida, illuminata da uno sguardo fermo; solo un San Giorgio denuncia con chiarezza la sua identità (fig. 12) - bianco destriero, al vento il vortice del mantello purpureo, spada al fianco, scaglie minute dell'armatura in comune con le spire del drago giacente, trafitto dalla lancia - dando luogo, addizionato ad una versione speculare dello stesso soggetto, ad un inatteso effetto visivo di groppe equine contrapposte, dovuto al sovrapporsi del tema reiterato, diffusissimo e, nella chiesa in argomento, in particolare sintonia spirituale con il committente ordine, quale efficace modello di virtù cristiane ed eroiche²⁶.

Ma le immagini emblematiche del San Giovanni al Sepolcro sono quelle legate alla Passione del Signore, in una sorta di "ciclo", slegato per collocazione, cronologia e caratteri stilistici: la larvata *Flagellazione* è resa essenziale dalla

²⁵ Si veda l'iconografia affine presente in una Madonna con Bambino nella cripta del Crocifisso, ad Ugento (V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, fig. 485.

²⁶ Pasquale, *Immagini ludiche* cit., pp. 119-122.

scomparsa di ogni elemento connotante al di là della sofferta figura del Cristo, legato per le mani ad un basso sostegno, perizoma annodato sui fianchi esilissimi e una volenterosa ricerca di naturalismo nelle gambe allargate e flesse e nelle pieghe della pelle del busto chino; la composizione è lontana dalla suasiva grazia patetica della *Deposizione*, in cui le linee morbidamente incurvano e l'effusione dei sentimenti e del dolore trova ampio campo sui volti della Vergine, Giuseppe di Arimatea e del Cristo stesso²⁷; si accosta piuttosto al frammento più suggestivo, il *Cristo crocifisso* (fig. 13), inchiodato ad un legno

dalle venature attentamente definite, dai fulvi capelli ricadenti da una parte e appena rigonfi sull'orecchio dall'altra, in splendido contrasto cromatico col colorito cinereo della mano chiusa

intorno al chiodo, del braccio teso, dell'ampio torace e del volto mirabile, composto e sereno nella morte; i solchi anatomici che si intravedono sull'addome, un



Fig. 13

tributo alla tradizione bizantina, nulla tolgono alla perseguita verità della raffigurazione che, non lontana nel tempo e nello spazio dagli affreschi del primo quarto del XIV secolo, nella chiesa brindisina di Santa Maria del Casale (*Allegoria della Croce* e derivate Crocifissioni), si mostra al corrente dei recenti esiti giotteschi, fondendo i risentiti accenti cromatici del Crocifisso fiorentino al tratto grafico di quello riminese²⁸.

Gli affreschi di San Giovanni al Sepolcro, gravemente compromessi dall'umidità della chiesa, dalle lesioni della muratura di supporto, dalle spicconature effettuate per garantire l'ancoraggio dei sovrapposti strati d'intonaco, furono parzialmente restaurati nel 1976 e quindi nel 1982, comportando il consolidamento, l'asportazione degli scialbi che li occultavano e dei sali, il fissaggio della pellicola pittorica e il ritocco²⁹.

²⁷ Datata alla metà del sec. XIII, la *Deposizione* ha rivelato stringenti affinità con gli affreschi del monastero della Vergine Evergétis a Studenica (cfr. R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII ed il XIV secolo*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, catalogo della mostra, Ferrara 1999, p. 179; G. Carito, *Alle origini dell'iconografia mariana*, in *Virgo Beatissima*, cit. pp. 73-75.

²⁸ M. Pasquale, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi. Note storiche ed artistiche*, in *Il restauro della chiesa di Santa Maria del Casale*, c.d.s.; R. Lorusso Romito, *Le rotte "adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di Storia, Arte, Cultura*, Atti del Convegno a cura di B. Cleri, Ancona 2000, p. 42.

²⁹ Soprintendenza ai Beni AAAS della Puglia, Relazioni di restauro della ditta Diego Iudice.

2. CHIESA DI SAN BENEDETTO

Il complesso monastico³⁰, di cui restano la chiesa, il campanile e il chiostro, fu eretto extra *moenia* e dedicato a Santa Maria Veterana tra la fine dell'XI ed i primi del XII secolo, sotto l'egida dei feudatari normanni.



Fig. 14

Probabilmente a seguito dei disastrosi terremoti che, a più riprese, sconvolsero la città di Brindisi e che dovevano aver indebolito la costruzione, furono, all'esterno, sopraelevate le pareti d'ambito della chiesa e demoliti gli originari estradossi a chiancarelle delle coperture; venne inoltre realizzato un vasto ambiente, destinato a coro, a ridosso della facciata occidentale, demolendo l'ingresso principale e lasciando il ruolo di accesso principale al portale sud (fig. 14).

La zona inferiore dell'edificio presenta, lungo la parete meridionale e quella orientale - che, con una precoce soluzione poi divenuta di prassi nel romanico pugliese, maschera all'esterno le absidi - una ritmica sequenza di arcate cieche su paraste, inquadranti monofore strombate, e la caratteristica bicromia, frequente nella città brindisina, che contrassegna il rapporto tra zoccolo e cortine e tra i conci alternati di calcare e tufo, negli archi e nelle cornici delle finestre, rapportabile al gusto cromatico, di ispirazione islamica, dell'architettura tirrenica e ionica. L'impianto dell'edificio è a tre navate, coperte a crociere cupoliformi costolonate - quella centrale - e a semibotti - le laterali - impostate su colonne e, lungo le pareti d'ambito, su semicolonne, tutte sormontate da preziosi capitelli, originali variazioni del corinzio, tranne uno solo, a rigide e vigorose figure animali; l'organico insieme delle volte, delle crociere e degli archi trasversi, un *unicum* nel panorama architettonico della regione, sostituisce ad una radicata tipologia pugliese, qual è quella del sistema a cupole in asse, più dinamiche soluzioni già adottate, nell'XI secolo, in Lombardia e nel Nord Europa.

L'alto e stretto portale si rinserra in una delle arcate che scandiscono la parete meridionale della



Fig. 15

³⁰ Un'analisi profonda, che coinvolge chiesa, chiostro e decorazione scultorea è in P. Belli D'Elia, *Proposte innovative nella Puglia normanna: la chiesa di San Benedetto a Brindisi*, in Roberto il Guiscardo, cit. pp. 297-310, con bibliografia precedente.

chiesa; marmoreo, è profilato da una fascia continua lavorata a fitti intrecci viminei a tre capi, di matrice bizantina, intercalata da brevissime campiture, lisce o incise con semplici motivi grafici o zoomorfi, mentre, all'interno degli stipiti, striati fiori di giaggiolo originano sequenze di palmette di nitido intaglio, incluse nel rigoroso incrociarsi di esili cordoli (fig. 15).

Ma l'attenzione di chi guarda è presto attratta dal superbo architrave; ombreggiate da una cornice di classiche, rigide foglie di acanto dal forte aggetto, tre scene di caccia si susseguono, raffigurate a bassissimo rilievo, spartite da sottili fuseruole. Datato tra la fine dell'XI secolo e i primi del successivo, ne è stata riconosciuta l'origine orientale, sassanide, dell'iconografia: tre cacciatori armati di lancia trafiggono un drago, nel riquadro centrale, ed un leone, in quelli laterali (fig. 16).



fig. 16

Anche in questo caso il repertorio del lapicida, ora di fascino esotico, si è prestato a tradurre in immagini un concetto, voluto da una committenza consapevole a decoroso ornamento di un varco d'accesso alla chiesa.

Riconosce il *Fisiologo*³¹ che "di duplice natura, e lodevole e biasimevole, sono tutte le creature"; per questo il leone, altrove terrifico custode o figura del Cristo risorto³², qui è, al pari del drago, il nemico da combattere: "State attenti - esorta San Pietro (1 Pt 5, 8-11) - perché il vostro nemico, il diavolo, si aggira come un leone affamato, cercando qualcuno da divorare. Ma voi resistete, forti nella fede! È Dio che vi ha chiamati a partecipare alla sua gloria eterna, per mezzo di Cristo. Perciò egli vi renderà stabili e forti. A Lui appartiene la forza per sempre".

La lotta degli uomini è correlata alla vittoria del Signore sul drago, posta, con toni incoraggianti, sullo stesso livello, perché se Cristo è colui che avrebbe calpestato il drago (*Sal* 91 [90]), come puntualizza Onorio d'Autun, metafora del demonio³³, è anche colui che, come tutti gli uomini provato dalla

³¹ *Fisiologo* cit., p.42.

³² de Champeaux, Sterckx, *I simboli* cit., pp. 299-303.

³³ Mâle, *Le origini del Gotico* cit., p.59.

tentazione³⁴, ha vinto, indicando a ciascuno le tattiche necessarie al conseguimento della vittoria.

All'interno della chiesa, la rimozione della suppellettile barocca che, al pari della precedente ventata baroccheggianti, aveva accomunato, intorno alla metà del nostro secolo, la maggior parte delle chiese pugliesi d'età medievale, mise allo scoperto le pareti ancora interessate da lacerti di affreschi rimasti occultati, miracolosamente scampati, ancorché violati da vistose spicconature, alla distruzione, generalmente inferta dalla necessità dell'ancoraggio di novelli intonaci e rivestimenti in stucco. Eseguiti su un unico strato di intonaco molto sottile e lacunoso, che lasciava spesso a nudo la muratura di supporto, erano in parte coperti da scialbo e malamente stuccati con malta cementizia; diffusissime le cadute di colore e compromessa l'adesione dell'intonaco alla muratura. Recentemente (1997) liberati da scialbo e malta e consolidati³⁵, ne è stata perfezionata la lettura con l'integrazione delle piccole lacune. Ora, radi e preziosi, affiorano, estremamente frammentati e pertinenti a stesure cronologicamente e qualitativamente diversificate, in più punti, nella chiesa e nel chiostro.

Nella chiesa, oltre qualche modesto brano di tarda e piacevole decorazione floreale, è la parete destra ad offrire una accattivante reliquia duecentesca, più tardi coperta da una, ormai mutila anch'essa, cornice squadrata, ad ovali e fitto serto di lauro: la testa aureolata e gentilmente flessa di una *Madonna con Bambino*, del quale non resta che la traccia della piccola aureola, perlinata al pari di quella materna; il *maphorion* marrone, sotto il quale traspare il velo chiaro che copre i capelli della Vergine, incornicia un volto i cui tratti - naso leggermente aquilino, grandi occhi dal dolce taglio a mandorla, piccola bocca sul mento rotondo - rimandano alle numerose Madonne pugliesi, su muro e su tavola, familiarmente tributarie di un generale clima apulo-mediterraneo, di segno cipriota-palestinese; immediato si pone il confronto con testi celebri quali la tavola con la *Madonna col Bambino* dell'Episcopio di Andria, che si attiene in termini aulici e con risultati di alta qualità a prototipi di un indefinito "Oltremare bizantino", ed il più tardo, ma sempre contenuto entro i limiti del XIII secolo, dipinto murale della *Madonna della Bruna*, a Matera³⁶.

Presso la zona presbiterale, una nicchia a fondo piano e sagoma cuspidata, probabilmente un pastoforio, presenta in asse, con larvate figure di Santi sulle brevi

³⁴ Nella Lettera agli Ebrei (2, 18), san Paolo assicura che "ora Egli può venire in aiuto di quelli che sono nella tentazione, perché anche Lui ha provato la tentazione e ha sofferto personalmente".

³⁵ Soprintendenza ai Beni AAAS della Puglia, Relazione di restauro della ditta Rosaria Anna Marsano e Mariarosaria Vernice; D.L. Margherita Pasquale.

³⁶ Pace, *La pittura delle origini* cit., p. 365; cfr. l'icona da Giovinazzo, ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari, fig. 482 o la *Madonna col Bambino* della cripta del Crocifisso di Ugento, fig. 485; Id., *Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco*, in *Studi in onore di Michele D'Elia* cit. pp. 157-165, figg. 4, 7.

pareti laterali, una *Crocifissione* ed un'*Annunciazione*, le quali, al di là dell'espressionistica semplicità popolaesca delle figurazioni, rammentano con succinta efficacia i momenti fondamentali della storia della Salvezza, l'incarnazione e la morte del Cristo.

Qualche osservazione meritano alcuni lacerti di affresco, inaspettatamente riemersi, durante i lavori di restauro, sui plinti di imposta di due delle colonne della navata; di esecuzione raffinata e nell'orbita della migliore tradizione bizantina, leggibili a rovescio, denunciano il reimpiego dei blocchi di supporto, automaticamente retrodatandosi a non oltre la prima metà dell'XI secolo; presentano particolari di drappi variopinti e della parte inferiore delle vesti di un personaggio inginocchiato, forse compartecipe di una *Natività*, o di una "Adorazione dei magi", come lascia sospettare la sella raffiguratagli accanto (fig. 17). Parimenti reimpiegati, compaiono, inframmezzati al tessuto murario della chiesa, sporadici inserti di lastre marmoree ad intrecci geometrici, trattate con la delicata perizia delle opere a niello.



fig. 17

Nonostante le modifiche apportate alle coperture degli ambulacri del chiostro, questo ancora conserva le deliziose quadrifore dell'XI secolo, partite da marmoree colonnette sfaccettate e corredate di capitelli a stampella, molti dei quali, nei taglianti ornati di impronta bizantina e suggestione occidentale, fatti di intrecci viminei, coppie di animali addossati - orsi, leoni, leoni alati, arieti - e motivi fogliari, mostrano palesi affinità con tutta la decorazione plastica della chiesa.

Sulla parete d'ambito dell'ambulacro che fiancheggia la navata di quest'ultima, a spia di una decorazione originariamente ben più estesa, restano, insieme ad una più recente ghiera d'arco, trattata a tempera con semplici motivi a volute, alcune tracce d'affresco databili al XIII secolo, le cui condizioni di degrado si presentavano aggravate dalla collocazione all'aperto, aggiungendo

alla carenza di coesione la solfatazione delle superfici; restaurate, malgrado lo stato estremamente lacunoso, esse permettono alcune osservazioni.

Accanto all'immagine olosoma e acefala di un santo monaco, con indosso saio e cappuccio e recante, nella mano destra, un rotolo chiuso, si staglia, sotto un'arcata profilata da palmette e ritagliata su campo a minute losanghe, un interessante frammento, riconosciuto come un'inconsueta *Annunciazione* (fig. 18), laddove la Vergine, colta dall'annuncio recatole da un piccolo angelo sulla destra, è insolitamente intenta al lavoro di cucito, l'ago elegantemente trattenuto dalle dita sottili, anziché, come più spesso avviene, a filare porpora e scarlatto per il velo del tempio, secondo il racconto apocrifo del protovangelo di Giacomo. Il tema è stato posto in relazione con gli antichi modelli iconografici di area siropalestinese e copta, per i quali tramite di diffusione in Italia e nei Balcani furono principalmente i monasteri italo-greci³⁷.



Fig. 18

La figura, aureolata ma senza volto, è ammantata di bruno, il tessuto è trapunto di perlinatura a quattro elementi, un velo turchino le avvolge il capo e il collo, ricadendo sulle spalle; lo stesso personaggio, femminile, con lunga veste turchina e manto bruno, ricorre nelle tre piccole scene parzialmente superstiti, riquadrate da rossi profili e campite tra l'uno e l'altro brano pittorico, corredando l'immagine della Vergine, sull'esempio delle coeve tavole agiografiche, con episodi probabilmente narranti le sue apparizioni; così farebbe supporre l'unica scena con cautela identificabile con *l'Apparizione della Vergine a sant'Antonio abate*, che indossa la povera veste intessuta di fibre di palma già appartenuta a san Paolo l'eremita, per annunciargli la sua ormai prossima dipartita dal mondo³⁸; direttamente dal cielo gli viene porta l'ultima Comunione (fig. 19).



Fig. 19

³⁷ Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti cit.*, p. 180.

³⁸ Rèau, *Iconographie de l'art chrétien cit.*, III/I, Parigi 1958, pp. 101 e ss.

Anche il coro occidentale, in una delle piccole unghie che ne perimetrano la volta, ha rivelato tracce modeste di decorazione floreale a tempera.

Oggigiorno il coro accoglie le statue già sugli altari all'interno della chiesa; notevole fra tutte la statua lapidea e policroma della *Madonna della Neve*³⁹, un tempo troneggiante, come attesta una cartolina del 1915, sull'altare maggiore.

Nel nobile impianto della scultura quattrocentesca, collocata nella temperie artistico -culturale di marca adriatica che, in Puglia, fa capo a Stefano da Putignano, paradigmatico termine di riferimento, sono state colte squisite assonanze con la scultura classica, nei limpidi panneggi della parte inferiore del manto, addizionate, con esiti non sempre armoniosi, a motivi ricorrenti nell'iconografia contemporanea, soprattutto intesi a rendere vitalità e naturalezza all'immagine del Bambino (fig. 20). Delle statue in cartapesta, solo le piccole e convenzionali *Santa Rita* (1925, ditta Bellè Romano. Lecce) e *Santa Rosa da Viterbo* (Salvatore Sacquegna, Fornitore Pontificio. Lecce) sono firmate e datate; per la seconda, termine *post quem* è lo stemma pontificio conferito all'artista, morto nel 1955, da papa Pio XI (1922 - 1939).



Fig. 20

La datazione delle altre è resa problematica dalla caratteristica primaria di quella forma particolare di artigianato altamente qualificato che è la cartapesta leccese, capace di assurgere a risultati eccellenti, ma che, fiorendo come "arte popolare", ripropone a lungo e



Fig. 21

per lo più immutata un'iconografia fedele ai canoni della statuaria lignea e lapidea sei -settecentesca, della quale nasce come alternativa meno costosa e più leggera, destinata alla produzione di manufatti soprattutto processionali, oggetto di un culto corale che, per sua natura, non ama le innovazioni iconografiche⁴⁰.

Le origini della produzione salentina sono dibattute e controverse; solo dalla seconda metà del Settecento compaiono sulla statuaria nomi e date, e non sempre. come nel nostro caso.

Magnifico è il *San Benedetto da Norcia*, corredato del libro della Regola e dei segni dell'Abaziato, assimilati a quelli vescovili (mitra e baculo), ai suoi piedi il corvo che, secondo la *Leggenda Aurea*, portò via, dietro

³⁹ R. Jurlaro, *Sculture mariane a Brindisi tra Medio Evo ed Età Moderna*, in *Virgo Beatissima*, cit. pp. 113-117.

⁴⁰ A. Contenti, *Nel regno della cartapesta e del Barocco*, Bari 1986.

ordine del Santo, il pane avvelenato che un prete geloso gli aveva mandato in dono⁴¹; la maestosità dell'impianto, l'espressività del volto improntato a severa solennità, il fluido ed ampio panneggio, insieme al prezioso particolare degli occhi realizzati in vetro, assegnano la statua, completamente in cartapesta, al XVIII secolo (fig. 21). Rimandano, invece, ad una bottega ottocentesca di qualità, come fu quella di Antonio Maccagnani (Lecce 1809-1890) - grande modellatore che seppe elevare la cartapesta a dignità artistica, prendendo le distanze dalla trita figurazione devozionale - i due gruppi *pendant*, per dimensioni, soggetti e fattura, della *Sant'Anna con la Vergine Bambina* e del *San Giuseppe col Bambin Gesù*, accomunati dall'intima partecipazione emotiva dei protagonisti, dall'espressivo ed intenso individualismo fisionomico, dall'eleganza ed armonia compositiva dei gesti e dei panni, fattori ravvisabili in alcune opere assegnate all'artista, come i gruppi raffiguranti *Sant'Anna con la Vergine Bambina* e la *Visitazione* nella chiesa di Sant'Anna a Lecce.

In quanto ai dipinti su tela, in parte dispersi, appannaggio della chiesa⁴², particolare interesse rivestono *l'Adorazione dei pastori*, datata 1570 e firmata da Jacopo De Vanis, nobile brindisino sensibile alla temperie pittorica settentrionale, lombardo-veneta soprattutto, qui suffragata da una palmare adesione ai modi del Savoldo, e l'anonima *Assunzione della Vergine*, di cui sono stati rilevati i caratteri tardo manieristici e una cultura di fondo sostanzialmente veneta, che traspare sia dalla cromia dell'opera che dalla gestualità di alcuni personaggi, in cui si colgono echi da Tiziano e da Palma il Giovane.

⁴¹ Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea*, trad. di C. Lisi, Firenze 1990, vol. I, p. 223.

⁴² M. Guastella, *La Madonna nella pittura di età moderna*, in *Virgo Beatissima*, cit. con bibliografia precedente; si veda per le perdute *Annunciazione*, p. 167 e fig. 21, *Madonna col Bambino*, ivi e fig. 24, *Bottega di San Giuseppe*, p. 178 e fig. 56; per *l'Adorazione dei pastori*, p. 167 e fig. 23; per *l'Assunzione della Vergine*, pp. 180-181 e fig. 69.