

Giuseppe Marella

*La prima arte normanna: architettura e scultura  
nel monastero di San Benedetto a Brindisi*

Del piccolo monastero brindisino di San Benedetto, o, secondo gli antichi documenti, di Santa Maria “Antiqua” o “Veterana”, gli studiosi hanno saputo spesso cogliere i preziosismi e i respiri cosmopoliti, la sua cifra qualitativa elevata. Grazie ai restauri condotti nell’ultimo decennio del Novecento è stato possibile sciogliere talune incertezze latenti, ed aprire interessanti prospettive per l’intero capitolo della prima arte normanna in Italia. I dati ultimi cancellano definitivamente ogni ipotesi di edificazione simultanea delle parti più antiche – chiesa, chiostro, campanile e vano sagrestia – e propongono un monumento dalla stratigrafia complessa, un vero palinsesto (fig. 1).

Basandosi sulle nuove acquisizioni, il presente contributo si sofferma sull’architettura e sulla scultura del monumento, richiamando sinteticamente il dibattito storiografico relativo ai nodi più importanti. Allargando la visuale al contesto più propriamente storico, si vedrà come la fondazione bizantina e soprattutto la rifondazione normanna della fine dell’XI secolo investano problematiche d’ampia portata, dove il piccolo monastero diviene un osservatorio privilegiato e coerente dell’ideologia politica dei nuovi conquistatori d’Oltrealpe\*.

**La fondazione normanna**

In un atto di donazione del 1097, il più antico documento sul monastero

\* Il presente studio riprende in parte e aggiorna la mia tesi di laurea in Storia dell’arte medievale, discussa il 7 dicembre del 2000 presso l’Università degli Studi di Lecce – oggi Università del Salento -, relatore prof. Francesco Abbate. Un ringraziamento a coloro che mi hanno nel tempo fornito suggerimenti e un aiuto nel reperimento delle immagini, in particolare a Francesco Abbate, Maria Rosaria Marchionibus, Pietro Porcasi, Roberta Petrucci e Maria Cioffi. Sono grato soprattutto all’amico Claudio Fornaro, autore di gran parte delle foto a corredo del saggio.

pervenuto, il normanno Goffredo, conte di Conversano e primo *dominator* normanno di Brindisi, infeuda alle monache di Santa Maria “Antiqua” della città adriatica il casale di Tuturano, con rendite, uomini e terreni annessi<sup>1</sup>. La *cartula* non accenna alla fondazione del monastero e si pone pertanto come *terminus ante quem*. Lo storico carmelitano Andrea Della Monaca riuscì a consultarne l’archivio prima del devastante incendio del 29 settembre 1694 e a leggere di una carta più antica, che ne fissava la fondazione nel 1090 sempre su iniziativa di Goffredo e Sichelgaita moglie di costui<sup>2</sup>. Nel documento già compariva, accanto alla dedica alla Vergine, anche l’attributo “*veterana*”, legato, secondo il religioso, alla fondazione del cenobio nella *vetere Civitate* romana – localizzazione che ritorna nella carta del 1097 –, all’esterno del circuito murario altomedievale che, ancora ai tempi normanni, cingeva un’area urbana ridotta rispetto a quella classica<sup>3</sup>.

Nello stereotipato formulario del 1097 – ma è facile ipotizzarlo anche per l’atto di fondazione – si impone il consueto anelito ultraterreno: il benefattore di alto lignaggio spera di salvarsi l’anima attraverso l’opera pia meritoria e le preghiere degli *oratores* che ne derivano<sup>4</sup>. Condottiero dal passato spregiudicato e lordo di peccati, Goffredo è terrorizzato dalle prospettive escatologiche dell’oltretomba, e bramoso di accattivarsi la benevolenza dei potenti membri del tribunale divino ricorrere alla pia donazione. Ancora una volta, in un Medioevo sopraffatto dai sensi di colpa, l’arte romanica si conferma nell’essenza

<sup>1</sup> A. DE LEO, *Codice Diplomatico Brindisino (C. D. Br.)*, I, a cura di G. M. MONTI, Trani, 1940, doc. 9, p. 17: «En ego Goffredus Omnipotentis Dei nutu Brundisine Civitatis dominator declaro qualiter pro meorum redemptione peccaminum... offero in primis Deo et Monasterio sancte Dei genitricis et virginis Mariae quod situm est in vetere Civitate Brundisi ipsaque ecclesia vocatur antiqua hoc est totum locum Tuturanum cum ecclesiis duabus que ibi sunt videlicet Sanctorum Cosme et Damiani et Sancti Eustasii cum totis pertinentibus finibusque suis et cum omnibus que intra se habent et pertinent. Cum introitibus et exitibus suis usque ad vias puplicas».

<sup>2</sup> A. DELLA MONACA, *Memoria Historica dell’antichissima e fedelissima città di Brindisi*, Lecce 1674 (ed. anast. 1967), pp. 339-340.

<sup>3</sup> *Ibidem*. In un successivo diploma del 1107 la sola Sichelgaita, già vedova, arricchisce il monastero «Virginis Mariae site infra veteres muros Brundusii, que et veterana dicitur...» (C. D. Br., I, doc. 11, p. 20). Un documento del 1190 (C. D. Br., I, doc. 25, p. 47) colloca il monastero in *suburbio*, dunque *extra moenia*.

<sup>4</sup> Una disamina del formulario giuridico e delle motivazioni nei diplomi dei monasteri benedettini femminili in Puglia in P. DE LEO, *L’esperienza monastica benedettina femminile in Puglia nel Medioevo: Aspetti e problemi*, in C. D. FONSECA (a cura di), *L’esperienza monastica benedettina e la Puglia*, Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di S. Benedetto, (Bari-Noci-Lecce-Picciano, 6-10 ottobre 1980), Galatina, 1983, pp. 283-324, qui pp. 289-297.

di arte feudale e sacrificale<sup>5</sup>.

Accanto alle motivazioni devozionali, altre, lungi dalla liberalità disinteressata, appaiono legate decisamente alle contingenze politiche e agli obblighi pregressi. Riguardo agli ultimi, la munificenza di Goffredo si inquadra nell'ambito dei patti stipulati a Melfi nel 1059, in cui i condottieri normanni, volti alla conquista del Sud Italia, si impegnavano con Chiesa di Roma a riqualificare in senso latino le diocesi bizantine in cambio del riconoscimento dei loro domini venturi<sup>6</sup>.

Nel caso specifico di Goffredo, l'istituzione di una nuova comunità monastica presenta ulteriori implicazioni, e si inserisce in un disegno sistematico dai chiari intenti legittimanti. Alla fine dell'XI secolo, infatti, Goffredo è impegnato nella *restituzio* urbanistica di Brindisi, per la quale si prodiga con iniziative edilizie e sgravi fiscali finalizzati al ripopolamento<sup>7</sup>. S'intuiscono in filigrana i motivi politici: egli trae il suo titolo comitale dal solo distretto di Conversano e regge la città salentina come semplice *dominator*, un titolo giu-

<sup>5</sup> Osserva a proposito il Duby (in *L'arte e la società medievale*, Bari, 1986<sup>4</sup>, p. 60): «Nelle pratiche della giustizia terrena... era raro infatti che le corti cavalleresche infliggesero delle pene corporali: alla fine del placito si parlava sempre di soldi. Offrire denaro significava ristabilire la concordia infranta dal delitto, e placare lo spirito di vendetta suscitato da qualunque aggressione non soltanto nelle vittime, ma anche nei loro amici e parenti, e nel principe da cui dipendeva l'ordine pubblico. Quest'ultimo si sentiva insultato da chiunque commettesse una violenza, e turbasse la pace di cui egli era il custode. La sentenza, pertanto, condannava il colpevole a pagare: oltre al compenso in denaro spettante alla famiglia avversaria, egli doveva pagare un'ammenda che indennizzasse il danno subito per sua colpa dal re, dal conte o dal castellano, e insomma dal responsabile della sicurezza collettiva». Veniva dunque naturale all'uomo del tempo rivolgere il medesimo atteggiamento verso il tribunale divino, ben più importante, presieduto dal Dio terribile in trono nei catini absidali e nei timpani, pronto a reclamare vendetta delle sue colpe nel giorno imminente del Giudizio finale. Verso l'Onnipotente, concepito in maniera feudale come forma superiore ed immutabile delle prerogative regie di spada e scettro - che pertanto veniva offeso da ogni umana violenza -, e verso la corte dei santi, l'uomo medievale non esita a ricorrere al tramite più usuale e consono, il dono. Cfr. *Ivi*, pp. 56-62.

<sup>6</sup> Vedi a proposito C. D. FONSECA, *La Chiesa*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *I Normanni. Popolo d'Europa 1030-1200*, Catalogo della Mostra (Roma, 28 gennaio - 30 aprile 1994), Venezia, 1994, pp. 167-173 e relativa bibliografia.

<sup>7</sup> Si parla di esenzioni fiscali per gli abitanti che fossero ritornati a risiedere *intra moenia* in C. D. Br., I, p. 20. Sappiamo dalle fonti come il porto di Brindisi fosse molto attivo già prima delle crociate, e fosse stato prescelto dai Normanni - su ciò le cronache sono in disaccordo - nelle spedizioni antibizantine del 1081 e 1084. Goffredo pertanto non esita a migliorarlo e promuoverlo, ricavandone lustro e potere. Vedi su questo aspetto G. MARELLA, *Brindisi: modelli urbanistici e manifesti ideologici nella prima età normanna*, in «Supplemento n. 2 a "Kronos"», Periodico del Dipartimento Dei Beni Delle Arti E Della Storia - Università Degli Studi Di Lecce, Galatina, 2007, pp. 123-147.

ridicamente ambiguo ed assegnato transitoriamente dal Guiscardo nel 1070, dopo che i Normanni l'avevano avevano strappata definitivamente ai Bizantini<sup>8</sup>.

Ergersi a munifico rifondatore della città, dunque, mira a rafforzare la sua signoria sulla stessa. Allo stesso scopo, emulando quanto fatto dai primi Normanni ad Aversa e Melfi, Goffredo sollecita anche la restituzione della cattedra episcopale, da secoli riparata ad Oria, non esitando ad intraprendere a tal fine un duro contenzioso col riottoso vescovo Godino<sup>9</sup>. Goffredo finanzia anche la costruzione di una nuova cattedrale, che sostituisce quella del vescovo Teodosio del IX secolo e il cui perimetro viene benedetto nell'ottobre 1089 dal papa Urbano II<sup>10</sup>. Tali iniziative, oltre a ricercare la benevolenza dei cittadini, erano tese ad innalzare il rango della città [che da semplice *urbs* si elevava a *civitas*]<sup>11</sup>, e in definitiva ad amplificare il prestigio del suo potere. Da scaltro politico, Goffredo agisce in maniera differenziata in base alle peculiarità di

<sup>8</sup> Nel sottoscrivere i suoi diplomi, Goffredo non si fregiò mai del titolo comitale brindisino. La cosa riuscirà invece al figlio Tancredi, che nel 1113 è indicato come *comes Brundusii* (G. CONIGLIO, *Goffredo normanno conte di Conversano e signore di Brindisi*, in «Brundisii Res», VIII (1976), pp. 111-121, in part. pp. 119-120).

<sup>9</sup> L'arcivescovo Godino rifiutò sistematicamente di ritornare a Brindisi, sua sede nominale. Il pontefice Urbano II, interpellato da Goffredo, ordinò al presule di rientrare il 3 aprile 1089 e nuovamente in seguito. Godino obbedì solo al secondo richiamo e parzialmente, iniziando ad alternare i soggiorni nelle due sedi. La contesa si trascinerà a lungo nei secoli, nonostante l'energico Innocenzo III nel 1199 ribadisse la preminenza della chiesa di Brindisi sull'orietana. Finalmente, nel 1591, Gregorio XIV svincolò Oria dalla soggezione dell'arcivescovo di Brindisi e la rese suffraganea della cattedra di Taranto. Vedi T. PEDIO, *La Chiesa di Brindisi dai Longobardi ai Normanni*, in «Archivio Storico Pugliese», XXIX (1976), pp. 3-47, qui pp. 44-47; G. MARELLA, *Brindisi: modelli urbanistici*, cit., pp. 144-145; G. CARITO, *Gli arcivescovi di Brindisi nell'XI secolo*, in «Parola e Storia», a. III, 1 (2009), pp. 57-78.

<sup>10</sup> Nella nuova cattedrale normanna dedicata al Battista Urbano II istituì una comunità canonica latina, intendendo soppiantare quella di rito greco insediata nella cattedrale teodosiana. Vedi a proposito G. MARELLA, *Brindisi: modelli urbanistici*, cit., pp. 142-146; R. JURJARO, *Studio sulla Cattedrale di Brindisi*, in «Arte Cristiana», 557 (1968), pp. 234-244; IDEM, *La vita comune del clero nell'arcidiocesi di Brindisi e Oria nel secolo XII*, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, Atti della Settimana di studio (4-10 settembre 1959), 2, Milano, 1962, pp. 284-290.

<sup>11</sup> Valgano anche per Brindisi le considerazioni di P. DELOGU, *I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici*, in *Società, potere e popolo nell'età di Ruggero II*, Atti delle terze Giornate normanno-sveve (Bari, 23-25 maggio 1977), Bari, 1979, pp. 173-205, qui p. 184. Sull'uso dei termini *urbs* e *civitas* nei documenti cittadini, legato alla presenza della cattedra episcopale, si veda C. BATTISTI, *La terminologia urbana dell'alto medioevo con particolare riguardo per l'Italia*, in *La città nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, VI, Spoleto, 1959, pp. 529-577.

ogni centro della sua giurisdizione<sup>12</sup>: nei feudi più difficili egli cerca il dialogo con gli interessi costituiti – a Conversano omaggia il preesistente monastero benedettino, mentre a Nardò insedia nella chiesa di Santa Maria una nuova comunità benedettina senza sopprimere quella canonica preesistente –<sup>13</sup>; a Brindisi, una realtà urbana scarna e meno problematica, lega astutamente la sua figura ad una nuova fondazione, il monastero di Santa Maria “Antiqua”, reputando la preesistente abbazia maschile di Sant’Andrea all’Isola troppo decentrata da garantirgli un adeguato ritorno di immagine<sup>14</sup>.

Con accortezza, Goffredo impiantò il nuovo monastero appena fuori dalle mura altomedievali, presso un precedente complesso bizantino di cui recuperò parte delle murature e di cui forse conservò la titolazione. Un sito ottimale, lontano abbastanza da garantire la quiete monastica alle religiose, ma comunque visibile da coloro, forestieri e cittadini, che transitavano presso la porta normanna “del Santo Sepolcro”, da cui principiava la maggiore arteria cittadina<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Di questo intrigante personaggio della prima generazione normanna le fonti tratteggiano il profilo di un condottiero valoroso e abile nel gioco politico, scaltro al punto da superare indenne le ire del Guiscardo dopo le maldestre ribellioni del 1064-1068 – quando patteggiava addirittura coi Bizantini –, del 1078 e ancora del 1082. Su tali vicende cfr. C. D. POSO, *Il Salento normanno. Territorio, istituzioni, società*, Galatina 1988, pp. 31 e 72, mentre una biografia sommaria del conte si trova in G. CONIGLIO, *Goffredo normanno*, cit., pp. 111-120.

<sup>13</sup> Tra il 1072, anno della prima donazione, sino al 1098, anno dell’ultima, sono documentati sei atti emessi dalla cancelleria comitale di Goffredo a favore del cenobio benedettino di Conversano (C. D. FONSECA, *La prima generazione normanna e le istituzioni monastiche dell’Italia meridionale*, in *Roberto il Guiscardo e il suo tempo*. Relazioni e comunicazioni nelle prime Giornate normanno-sveve (Bari, maggio 1973), Roma, 1975, pp. 135-146, qui p. 139). Il monastero benedettino di Nardò nacque invece come corpo aggiunto della chiesa già esistente di Santa Maria, retta da una comunità di canonici secolari che anche successivamente continuò ad operare accanto ai nuovi arrivati. A proposito si veda C. D. POSO, *Il Salento normanno*, cit., pp. 93 e 152 e la scheda G. LUNARDI, *S. Maria*, in *Monasticon Italiae*, III, *Puglia e Basilicata*, in G. LUNARDI, H. HOUBEN e G. SPINELLI (a cura di), Cesena, 1986 (Centro Storico Benedettino Italiano), n. 228, pp. 84-85.

<sup>14</sup> L’abbazia di Sant’Andrea all’Isola, fondata nel 1059 dai baresi Melo e suo figlio Teudelmanno dietro autorizzazione del vescovo Eustasio allora residente a Monopoli (C. D. Br., I, pp. 7-9), adottò sin dall’inizio la regola benedettina. Si vedano da ultime le schede di B. SCIARRA BARDARO, *Sant’Andrea all’Isola. Brindisi*, in M. S. CALÒ MARIANI (a cura di), *Insedimenti benedettini in Puglia*, Catalogo della Mostra (Bari, Castello Svevo, 1980-1981), II/2, Galatina, 1985, pp. 415-418 e di R. JURLARO in *Monasticon Italiae*, III, cit., n. 71, p. 44.

<sup>15</sup> La *strata maior* del periodo normanno corrisponde grosso modo alle odierne vie Tarantini-Santa Barbara. Lungo la stessa, come accertamente pianificato dal conte, si susseguivano gli edifici più importanti del tempo, tra cui quelli, come la cattedrale al terminale opposto, deputati all’esibizione del suo prestigio. Si veda a proposito G. MARELLA, *Brindisi: modelli urbanistici*, cit., pp. 138-147.

Sempre secondo il Della Monaca, l'edificazione del complesso si protrae sino ai primi anni del secolo successivo, quando papa Pasquale II, forse in coincidenza del sinodo di Melfi del 1101, ne consacra la chiesa, la arricchisce di preziosi reliquari e ne nomina la prima badessa<sup>16</sup>.

Goffredo, in rotta col presule cittadino, chiese e ottenne che il nuovo monastero dipendesse subito dalla Santa Sede e non fosse soggetto *de jure* all'ordinario diocesano, dando avvio ad un lungo contenzioso tra le religiose e la cattedra<sup>17</sup>. Oggetto del contendere si rivela da subito la vasta dotazione patrimoniale, che, morti i primi feudatari e divenuta Brindisi città demaniale nel 1132, continua ad arricchirsi grazie ad altri benefattori normanni di alto lignaggio come il re Ruggero II<sup>18</sup>.

Il favore verso il cenobio non venne meno con la caduta dei sovrani normanni. Il solido prestigio delle benedettine attrasse nei secoli le elargizioni di Costanza d'Altavilla, dell'imperatore Federico II e di altri illustri donatori<sup>19</sup>. Nel 1672, anno in cui il Della Monaca termina la sua fatica, il patrimonio monastico risulta ancora adeguato affinché «possano commodamente, e con splendore vivere cento Religiose»<sup>20</sup>. In questo periodo la chiesa si arricchiva di

<sup>16</sup> A. DELLA MONACA, *Memoria Historica*, cit., p. 692. Non è dato conoscere il nome delle badesse iniziali sino al 1131, anno in cui compare tale Lucia (*C. D. Br.*, I, doc. 13, p. 24).

<sup>17</sup> P. F. KERH, *Italia Pontificia*, IX, *Samnium-Apulia-Lucania*, ed. W. HOLTSMANN, Berolini 1962, p. 397, n. 1. Le liti sulle questioni giurisdizionali con le combattive monache iniziano ancor viva Sichelgaita, la quale nel 1122, su ordine di Onorio II, è costretta a convocare un piccolo tribunale ecclesiastico – composto da Formoso vescovo di Lecce, dall'abate di Santo Stefano di Monopoli, dai priori del Santo Sepolcro e dell'Ospedale di Tutti i Santi di Brindisi – presieduto dal legato papale Pietro, cardinale diacono di Santa Maria in via Lata. L'esito favorevole alle monache non smussa le brame diocesane, che anzi si manifesteranno ininterrottamente sino al 1564, anno in cui l'arcivescovo e delegato papale Giovanni Carlo Bovio riforma il monastero e lo pone sotto un controllo spirituale – ma non economico – più diretto, con una bolla confermata da papa Pio IV. Si vedano sulla questione A. DELLA MONACA, *Memoria Historica*, cit., pp. 353-356; P. F. KERH, *Italia Pontificia*, IX, cit., p. 397, nn. 3-4; P. De LEO, *L'esperienza monastica*, cit., p. 299; V. GUERRIERI, *Articolo storico su' Vescovi della Chiesa Metropolitana di Brindisi*, Napoli, 1848, p. 101.

<sup>18</sup> In un minuzioso diploma del 1133, Ruggero II, su richiesta della badessa Lucia e per la salvezza della sua anima e dei suoi avi, riconosce i possedimenti delle monache in Brindisi, Mesagne, Tutturano, Gaito, Torchiarolo, Monticelli, Carchi, Nardò, Taranto, Monopoli, Bari, Giovinazzo, Maresio, Bitonto e altrove ancora, e li arricchisce donando a sua volta ottocento servi in Mesagne e varie decime; conferisce inoltre alle monache la facoltà di nominare un proprio giudice baiulo a Mesagne stessa e a Brindisi. *C. D. Br.*, I, doc. 14, p. 26.

<sup>19</sup> A. DELLA MONACA, *Memoria Historica*, cit., pp. 350-387. Le notizie fondamentali nella scheda G. MINUNNO COSTAGLIOLA, *San Benedetto. Brindisi*, in M. S. CALÒ MARIANI (a cura di), *Insedimenti benedettini*, cit., pp. 419-428.

<sup>20</sup> A. DELLA MONACA, *Memoria Historica*, cit., p. 340.

preziosi altari barocchi, purtroppo frettolosamente rimossi nel corso dei restauri di metà Novecento ed oggi visibili solo negli scatti d'epoca. La voluminosa *Platea delle Monache Benedettine Nere* conservata presso l'Archivio di Stato di Brindisi, redatta nel 1754, registra meticolosamente il vastissimo patrimonio fondiario ed immobiliare del monastero, assieme alle relative rendite: vengono annoverati *jussi* di decima su territori e vigneti; canoni enfiteutici e gli affitti imposti su case, botteghe, magazzini, terreni, giardini ed altro, riscossi anche in grano; canoni, vassallaggi, decime e altri diritti feudali derivanti dai feudi di Tuturano e Vallerano e di tutte le masserie di proprietà sparse nel territorio<sup>21</sup>.

La storia quasi millenaria della comunità volge al termine all'indomani dell'annessione del Mezzogiorno al Regno d'Italia. Con il varo dei Regi Decreti del 17 febbraio 1861 e del 7 luglio 1866, il nuovo Stato avvia la soppressione degli ordini religiosi e l'incameramento dei relativi beni nel Demanio. Alla comunità benedettina viene concesso di continuare a risiedere nel monastero sino al 9 giugno 1866, quando, di sera, «sortirono dal Monastero di S. Benedetto le Monache Benedettine portandosi nelle abitazioni dei parenti, e le altre in case particolari in carrozze chiuse»<sup>22</sup>. Il complesso fu trasformato in una caserma militare, salvo la chiesa monastica, affidata alla vicina parrocchia di Sant'Anna il 15 dicembre dello stesso anno. Agli inizi degli anni '80 dell'Ottocento la Commissione Conservatrice di Terra d'Otranto e l'Ispettore agli Scavi e ai Monumenti di Brindisi, l'arcidiacono Giovanni Tarantini, chiedono con decisione l'affidamento del chiostro medievale, per garantirne una migliore conservazione; avuto in consegna nel maggio 1881 grazie alla mediazione del Ministero della Pubblica Istruzione, il Tarantini lo affidò repentinamente in custodia al Rettore della parrocchia. Fu necessario invece attendere gli anni Cinquanta

<sup>21</sup> *Platea o' sia inventario di tutto quanto possiede il venerabile Monistero delle Moniche Benedettine nere di questa città di Brindisi tanto di Proprietà che di lussi*, a. 1754, Archivio di Stato di Brindisi (ASBr), Fondo Corporazioni religiose soppresse, ser. Monastero della monache. Molto dettagliato è inoltre il *Rivelo del Venerabile Regal Monastero di S. Benedetto di questa città di Brindisi, di tutti li beni e annue rendite tiene nel Feudo di detta città, nel suo Feudo nobile di Tuturano, e Vallerano, e in quello di Mesagne, Orya, e Monopoli, con l'esiti annuali si portano dal detto Monastero e suo stato, in Visite pastorali*, tomo XII, ms. presso Biblioteca Arcivescovile "A. De Leo" di Brindisi, a. 1752, cc. 207r.-215r.

<sup>22</sup> A. FORNARO, *Notizie riguardanti la parrocchia di S. Anna e S. Benedetto in Brindisi scritte dal parroco Antonio Fornaro, il di cui originale trovasi attualmente nella Curia Arcivescovile, copiate oggi in Brindisi 7 agosto 1878*, ms. di proprietà privata, p. 75. Pubblicato in parte in R. POSO (a cura di), *Questioni di conservazione, tutela e restauro in Puglia*, Galatina, 2004, pp. 17-21.

del Novecento per riottenere dal Ministero della Difesa il vano sagrestia, presso il quale, nel corso dei restauri coevi, erano andate emergendo le tracce un antico corpo bizantino con la facciata a vista sul chiostro. Nei primi anni del terzo millennio il polo di San Benedetto è divenuto rettoria annessa alla Cattedrale, ed ospita la sezione distaccata del Museo Diocesano “Giovanni Tarantini”, ricca di reliquiari e opere d’arte.

### L’architettura

All’esterno la chiesa esibisce oggi una *facies* alquanto diversa dall’originaria. Il muraglione eretto in età moderna oltre la linea di gronda, probabilmente per conformarla al nuovo monastero che venne addossato nel Settecento ad Occidente, le ha conferito infatti l’aspetto di un massiccio blocco di carparo, serrato in alto da un’aggettante cornice d’attico e in basso da una solida zoccolatura (figg. 2-5). Un parallelepipedo che è definito ad Oriente da un muro di finizione che occulta le absidi, secondo un’antica soluzione siriana già sperimentata negli anni Ottanta dell’XI secolo nella basilica di San Nicola a Bari<sup>23</sup>. Smorza la staticità la vibrazione luministica delle arcate cieche a tutto sesto, sorrette da lesene e segnate in alto da profili bicromi di gusto orientale, dove biondi conci di carparo si alternano a quelli di pietra calcarea.

La nota bicroma si dilunga nelle monofore rincassate sottostanti e nelle polifore del campanile; nel primo caso, però, si tratta di un errato ripristino degli anni Cinquanta del secolo scorso, e significativamente non compare proprio nell’unica monofora originale, la terza a destra del portale. Un vivace dibattito critico si è dipanato nel tempo attorno alla spartizione ritmica delle pareti, di chiara ispirazione orientale e ampiamente diffusa nelle fabbriche romaniche adriatiche, vedi la cattedrale di Troia e la chiesa di San Leonardo in Lamavo-

<sup>23</sup> Secondo H. Leclercq (*Afrique*, in *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I, Paris, 1907, col. 674) tale soluzione sarebbe già apparsa in Africa negli edifici laici dell’Alto Impero romano, e si sarebbe diffusa in età altobizantina per l’incapacità dei magistri a costruire absidi dalla muratura regolare all’esterno. Cfr. R. JURLARO, *Le strutture absidali delle chiese salentine e la datazione dei monumenti*, in «*Vetera Christianorum*», X (1973), pp. 153-161, qui p. 158. In territorio italiano appare precocemente nella basilica giustiniana di San Lorenzo Maggiore a Napoli, risalente ai tempi del vescovo Giovanni II (533-555), sulla quale insiste la successiva fabbrica angioina (cfr. R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d’Italia dal VI all’XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982, pp. 138-426, qui p. 216). In Puglia si diffonde alla fine dell’XI secolo grazie al prestigio della basilica nicolaiana, che la prevedeva già nel progetto iniziale. Vedi su questo P. BELLI D’ELIA, *Il Romanico*, in *La Puglia Fra Bisanzio e l’Occidente*, Milano 1980, pp. 117-253, qui pp. 156-158; F. ABBATE, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale. I. Dai longobardi agli svevi*, Roma, 1997, pp. 168-169.

lara presso Siponto, e tirreniche come gli edifici buschettiani di Pisa<sup>24</sup>.

Per gli episodi pugliesi, in tempi recenti Pina Belli D'Elia ha preferito richiamare lo sperimentalismo tipico dell'edilizia regionale, che sin dall'alto Medioevo si è mostrato aperto alle influenze d'oltremare ed in grado di sviluppare varianti grazie alla tecnica consolidata dei maestri locali<sup>25</sup>. È comunque indubbia la priorità del monumento brindisino su quello troiano, considerato a lungo il prototipo regionale, essendo quest'ultimo fondato solo nel 1093<sup>26</sup>.

Dell'arco bicromo, antico lemma classico, è notoria la diffusione in tutto l'Oriente bizantino e islamico; in Italia appare inizialmente nelle architetture bizantine calabro-sicule, in seguito in quelle pugliesi – all'interno del San Giovanni di Patù presso Leuca, dei primi decenni dell'XI secolo –<sup>27</sup>. Dalla metà

<sup>24</sup> Negli anni Venti del Novecento Pietro Toesca, sulla base di una griglia cronologica poi rivelatasi fallace, propose un influsso delle fabbriche buschettiane di Pisa, che, mediato dalla cattedrale di Troia, si sarebbe esteso a molti monumenti pugliesi dei secoli XI e XII – tra cui le chiese di Santa Maria e San Leonardo a Siponto, la cattedrale di Bovino sempre in Capitanata, il mausoleo di Boemondo a Canosa - e molisani – le cattedrali di Termoli e Campobasso – (P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana. Il Medioevo*, II, Torino, 1965 (prima ed. 1927), p. 607). Per tali episodi Michele D'Elia suggerì in seguito una più diretta derivazione musulmana o armena (M. D'ELIA, *Le cripte dei monaci eremiti*, in *Tuttitalia. Puglia e Basilicata*, XX, Firenze, 1965, p. 265), mentre Arnaldo Venditti, negli stessi anni Sessanta, preferì distinguere la soluzione adottata a Santa Maria di Siponto - arcate ricadenti su piedritti cilindrici, che ritenne di derivazione armena - da quella del San Benedetto che, al pari del duomo troiano, tradiva secondo lo studioso un'ispirazione pisana e ricordava alcune fabbriche normanne siciliane come la chiesa dei Santi Pietro e Paolo in Valle di Agrò, databile attorno al 1117 (A. VENDITTI, *La Chiesa di S. Maria Maggiore a Siponto*, in «Napoli Nobilissima», VI (1966), 1, pp. 105-115, qui p. 111).

<sup>25</sup> P. BELLI D'ELIA, *Il Romanico*, cit., pp. 118-120. Ultimamente, ridatando le arcate cieche di Santa Maria di Siponto tra la fine del XII e gli inizi del XIII, la studiosa ha riaperto la direttrice pisana per i monumenti pugliesi di età più alta come la chiesetta brindisina (P. BELLI D'ELIA, *La chiesa medievale*, in M. MAZZEI (a cura di), *Siponto antica*, Foggia, 1999, pp. 281-318, qui p. 293. Il saggio è da segnalarsi anche per il riepilogo delle posizioni critiche sulla fabbrica).

<sup>26</sup> P. BELLI D'ELIA, *Il Romanico*, cit., p. 178. Rispetto a Troia, nel monumento brindisino appaiono varianti dal timbro più arcaico, quali l'uso meno articolato della bicromia nei paramenti, il minore slancio delle lesene e le forme meno evolute dei capitelli a mensola.

<sup>27</sup> Di origine ellenistica e romana – e non orientale come creduto sino a pochi decenni or sono (cfr. M. CALVANI MARINI, *Origine e tradizione romana di decorazioni architettoniche altomedievali*, in «Palladio», n.s., XII (1962), pp. 67-70) –, l'arco bicromo compare nell'architettura bizantina già in epoca tardo-antica – vedi le arcate interne della chiesa di San Demetrio a Tessalonica, il grande *martyrium* del V secolo – e conosce nello stesso ambito una ininterrotta fortuna, vedi la chiesa di San Giovanni del Kastro a Lindos (Rodi), la Cattolica di Stilo e San Marco a Rossano in Calabria. Dalla civiltà artistica bizantina si riversò in quella islamica, dove divenne tipico in ogni epoca e regione – vedi i noti episodi dell'VIII secolo nel Califfato di Cordoba e nella grande moschea di Damasco, e del X nella grande moschea di Tunisi (Zaytuna) –. Per il

dell'XI secolo esso si diffonde a testimonianza di più intensi rapporti con l'Oriente, divenendo tipico del romanico tirrenico, ionico-tirrenico e pugliese. In quest'ultimo ambito è riscontrabile nell'esterno della cattedrale Taranto (circa 1070) e nelle fabbriche ad essa riconducibili<sup>28</sup>; a Brindisi diviene quasi una sigla qualificante, e dopo l'apparizione nel complesso di San Benedetto e nella cattedrale normanna, caratterizza molta architettura civile e religiosa dei due secoli successivi (figg. 6-7)<sup>29</sup>.

Alla ricerca cromatica partecipano armonicamente i candidi richiami marmorei della cornice di riporto a gola rovescia, dei dadi a doppia gola incassati nella cornice stessa, che sollevano ulteriormente i piedritti, e delle mensole rettangolari a vasca, dalla faccia leggermente concava, sulle quali si impostano le arcatelle. Nel lato orientale, sul quale si addossa nello spigolo di Nord-Est la massiccia mole del campanile romanico (figg. 4-5), compaiono due sole arcate, monocrome e a corda maggiore rispetto a quelle meridionali; in quella esterna sono visibili le tracce di un ingresso moderno che fu chiuso a metà Novecento.

La facciata della chiesa benedettina venne scompagnata durante l'edificazione delle strutture moderne. Probabilmente vi partecipava in origine un narcece, forse a tre fornici, che la logica strutturale rendeva necessario per contraffortare dall'esterno le spinte delle arcaiche crociere interne<sup>30</sup>. Il prospetto molto probabilmente riecheggiava quello della chiesa di Ognissanti a Valenzano (ante 1080, fig. 8), o quello non più visibile della chiesa di San Benedetto a Conversano, rifondata pochissimi anni prima (circa 1085) sotto lo

suo impiego nelle regioni italiane si vedano le note di A. CADEI in A. Prandi (a cura di), *Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale*, V, Roma, 1978, p. 772 e G. BELLAFFIORE, *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*, Palermo, 1990, p. 85. Per il San Giovanni di Patù, dove la bicromia dell'arcone absidale anticipa quella dell'episodio brindisino, si veda P. BELLÌ D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, Catalogo della Mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio 1975), Bari, 1987<sup>2</sup>, pp. 218-221.

<sup>28</sup> Sulla cattedrale di Taranto si rimanda a P. BELLÌ D'ELIA, *Il Romanico*, cit., pp. 143-144.

<sup>29</sup> L'arco bicromo è visibile nell'abside destra della cattedrale brindisina, l'unica scampata al terremoto settecentesco, e nello pseudo-portico dei Templari (XII-XIII secolo). La decorazione bicroma persiste in città nella chiesa domenicana del Cristo e nella chiesa francescana di San Paolo, sino a trovare il vertice nel gioiello trecentesco di Santa Maria del Casale. Si veda M. S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino, 1984, pp. 186-192.

<sup>30</sup> S. JUSCO, *Il maestro di S. Benedetto a Brindisi*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno*, Atti del secondo convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia (Taranto-Mottola, 31 ottobre - 4 novembre 1973), Taranto, 1977, pp. 271-290, qui p. 280.

stesso patrocinio del conte Goffredo; entrambi sono edifici della tipica tipologia pugliese “a cupole in asse e semibotti laterali”<sup>31</sup>.

La facciata, come è risaputo, ospitava inoltre il prezioso portale marmoreo ora sul lato Sud (figg. 9-14), il cui archivoltto rivela una corda pari al rincasso dell'arco in controfacciata. Lungo il fianco meridionale era in origine un ingresso più modesto, decorato negli sguinci interni da cornici a mastice ed inquadrate forse all'esterno da un protiro poco aggettante<sup>32</sup>.

L'assonanza con gli edifici baresi a cupole in asse si estendeva probabilmente anche al sistema esterno di copertura, che in origine doveva presentare una serie di piramidi rivestite da lamine di calcare – chiancarelle, a mo' di trullo – sulle crociere centrali e falde spioventi sino all'attuale linea di gronda in corrispondenza delle navatelle laterali<sup>33</sup>. La primitiva conformazione esterna del-

<sup>31</sup> Sulle chiese di Ognissanti a Valenzano, del monastero di San Benedetto a Conversano ed in genere alla tipologia delle chiese a cupole in asse nella navata centrale con semibotti nelle navatelle laterali si veda in particolare: G. JONESCU, *Le Chiese pugliesi a tre cupole*, in «Epheméris Dacoromana», VI (1935), pp. 50-138; W. KRÖNIG, *Rezension von Jonescu*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», VI (1937), pp. 71 e segg.; *IDEM*, *Hallen-Kirchen in Mittelitalien*, in «Kunstgeschichtliche Jahrbuch der Bibliotheca Herziana», II (1938), pp. 1-42; G. SIMONCINI, *Chiese pugliesi a cupole in asse*, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, (Bari, 1955), Roma 1959, pp. 67 e segg.; M. BERUCCI, *Il tipo di chiese coperte a cupole affiancate da volte a mezzabotte*, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, pp. 81-116; W. KRÖNIG, *La Francia e l'architettura romanica nell'Italia Meridionale*, in «Napoli Nobilissima», III (1961-1962), 6, pp. 203-215; A. VENDITTI, *Architettura a cupola in Puglia*, I-IV, in «Napoli Nobilissima»: VI (1967), 3-4, pp. 108-22 e 5-6, pp. 191-203; VII (1968), 3-4, pp. 94-115; IX (1969), 2-3, pp. 51-65; P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 195-205; EADEM, *Il Romanico*, cit., pp. 125-130; F. GANDOLFO, *L'Architettura monastica*, in *L'esperienza monastica benedettina*, cit., pp. 265-273; L. MONGIELLO, *Chiese di Puglia: il fenomeno delle chiese a cupola*, Bari, 1988.

<sup>32</sup> Di questo avancorpo rimane un frammento di archivoltto conservato presso il Museo Provinciale di Brindisi, consono per dimensioni e decorato similmente alla monofora originale. Vedi a proposito P. BELLI D'ELIA, *Sculture medioevali nel Museo Provinciale di Brindisi*, in «Amministrazione e politica», VII, n. 6 (1973), pp. 694-702, qui p. 699; T. GARTON, *Early Romanesque Sculpture in Apulia*, New York-London, 1984, p. 289.

<sup>33</sup> Tale ipotesi in A. VENDITTI, *Architettura a cupola in Puglia*, II, in «Napoli Nobilissima», VI (1967), 5-6, p. 197; P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative nella Puglia normanna: il monastero di S. Benedetto a Brindisi*, in C. D. FONSECA (a cura di), *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno*, Atti del Convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione del IX centenario della morte di Roberto il Guiscardo (Potenza-Melfi-Venosa, 19-23 ottobre 1985), Galatina, 1990, pp. 297-310, qui p. 298. Essa non trova d'accordo H. E. Kubach (*Architettura romanica*, Milano, 1972, p. 127) e G. Minunno Costagliola (*San Benedetto*, cit., pp. 421-422), che propendono per un doppio spiovente simile a quello tuttora presente, che consente loro di aumentare le analogie con le chiese a sala o *Hallenkirchen* d'Oltralpe.

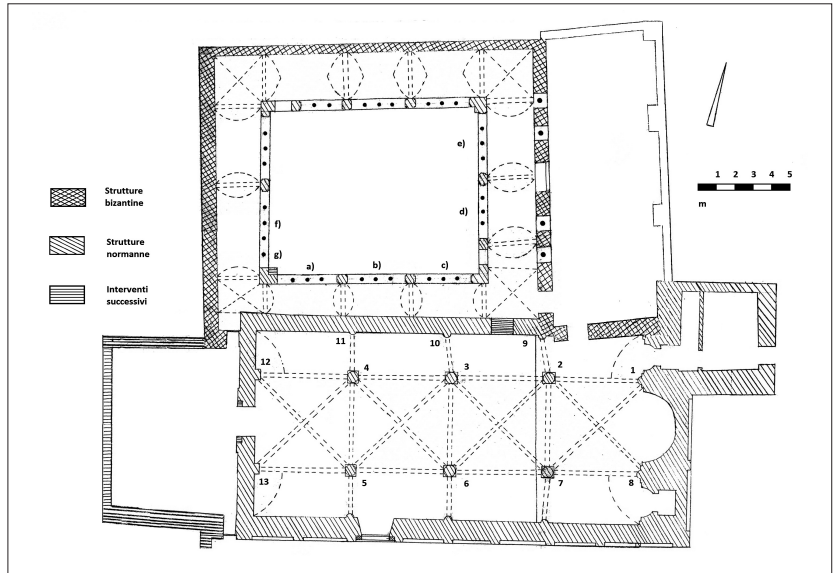


Fig. 1. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Planimetria delle parti medievali.



Fig. 2. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Prospetto meridionale. (foto: Claudio Fornaro)



Fig. 3. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Esterno.



Fig. 4. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Esterno.  
Fig. 5. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Prospetto orientale e campanile.



Fig. 6. Brindisi, chiesa del Ss. Crocifisso.



Fig. 7. Brindisi, Pseudo-Portico dei Templari (Portico De Cateniano).



Fig. 8. Valenzano (Ba), chiesa di Ognissanti.



Fig. 9. - Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale.



Fig. 10. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale, particolare.

Fig. 11. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale, particolare.

Fig. 12. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale, architrave figurato. (foto: Roberta Petrucci).

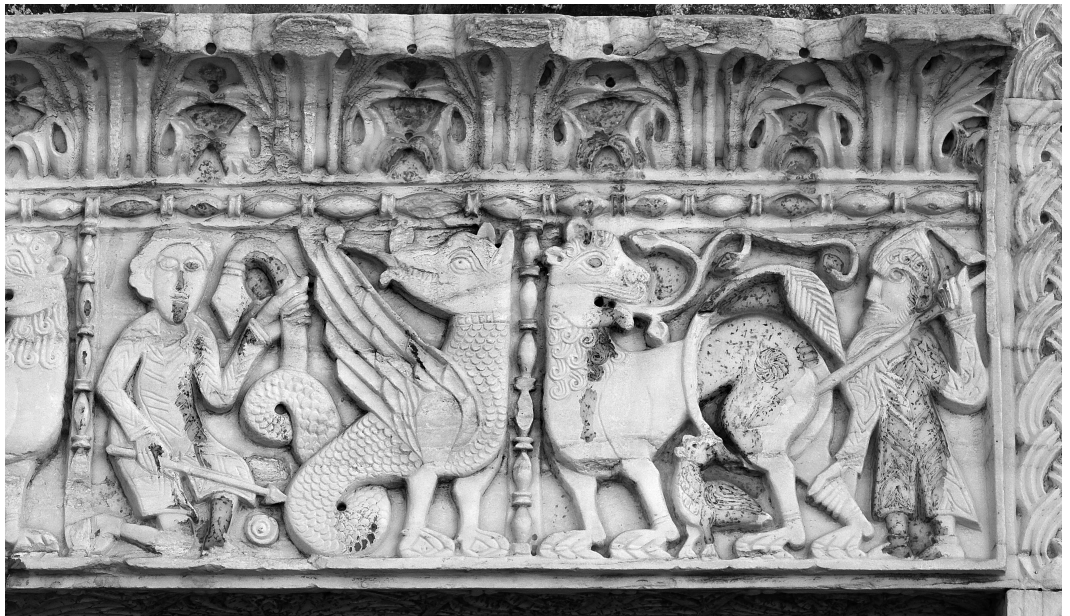


Fig. 13. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale, architrave figurato, particolare. (foto: Roberta Petrucci).

Fig. 14. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Portale meridionale, architrave figurato, particolare. (foto: Roberta Petrucci).

l'edificio riverberava coerentemente il gioco articolato dell'interno (figg. 15-17), dove l'insieme di cornici, abachi, costoloni, sottarchi e colonne propone fughe lineari che paiono galleggiare in un'ariosa e trasognata atmosfera che ricorda, come ha giustamente notato Pina Belli D'Elia, quella di una *Hallenkirche* d'Oltralpe.

La chiesa sviluppa all'interno un vaso longitudinale continuo e senza transetto, tripartito da una duplice fuga di arcate a pieno centro su colonne marmoree e lapidee di spoglio, e concluso in un presbiterio triabsidato occultato come si è detto, all'esterno (figg. 1, 4 e 5). Memore del periodo paleocristiano e mai abbandonato dalla tradizione costruttiva pugliese<sup>34</sup>, lo schema basilicale divenne quasi canonico dopo la solenne consacrazione nel 1071 della basilica di Montecassino, grazie al prestigio della stessa e alla diffusione dell'ideologia riformistica dell'abate Desiderio – il futuro papa Vittore III – che ne aveva dettato le scelte estetiche<sup>35</sup>. Nell'Italia meridionale più grecizzata, i Normanni lo imposero col carattere di recupero e riaffermazione dell'identità latina, per soppiantare, ove possibile, quello centrico di matrice bizantina.

Accanto alla planimetria, a Brindisi si rincorrono ulteriori legami con l'abaziale desideriana, purtroppo compromessa dai bombardamenti nella Seconda Guerra Mondiale, e con le altre basiliche campane erette dall'abate. Ad esempio lo sviluppo spaziale su colonne di spoglio, laddove le chiese benedettine pugliesi coeve preferivano perpetuare la tradizionale tipologia a cupole in asse con lo spazio interno tripartito da pilastri<sup>36</sup>. La soluzione riconduce alla chiesa

<sup>34</sup> Cfr. P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 246-258.

<sup>35</sup> Riguardo i risvolti ideologici di tale impianto, scrive Francesco Abbate (*Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., p. 119): «Nel 1058 diviene dunque abate di Montecassino Desiderio, esponente del partito riformatore, che ha proprio nell'ordine benedettino il suo centro diffusore, e che vede tra i suoi massimi rappresentanti Ugo di Cluny e Ildebrando di Soana – il grande antagonista dell'imperatore Enrico IV sul problema delle investiture, divenuto papa nel 1073 col nome di Gregorio VII. Gli ideali del partito riformatore, incentrati sul ritorno alla chiesa delle origini [libera quindi dall'influenza di ogni potere laico], sviluppano nel campo figurativo una particolare ideologia artistica, di sapore antichizzante e paleocristiano, che si concreta sia nella tipologia della nuova basilica dedicata a san Benedetto, sostanziale "riproduzione di un edificio paleocristiano" iniziata a costruire nel 1066, sia nella cura posta da Desiderio nello scegliere e nel procurarsi proprio a Roma colonne e marmi per la basilica...». Sul ruolo di Montecassino quale centro di irradiazione di nuovi modelli artistici e ideologici in virtù dell'alleanza tra Normanni, Chiesa riformatrice romana e benedettini, si vedano: Ivi, pp. 126-137 e 157-165; L. DI MAURO, *L'architettura dal IV al XV secolo*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, 1, Napoli, 1993, pp. 245-297, qui pp. 255-261; F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, 1, cit., pp. 299-366, qui pp. 326-328.

<sup>36</sup> P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., p. 258.

di San Michele Arcangelo in Sant'Angelo in Formis (fig. 18)<sup>37</sup>, al pari dell'assenza del transetto, che a Brindisi fu forse imposta dalle strutture bizantine sottostanti. Ulteriore rimando è la sopraelevazione del presbitero, inaugurata a Montecassino per l'imprevisto rinvenimento della sepoltura del santo fondatore e che si impone ovunque come «uno degli elementi caratterizzanti in modo specifico l'architettura delle chiese di età normanna nel Regno meridionale»<sup>38</sup>.

Come negli edifici desideriani, il riutilizzo di cornici, colonne e semicolonne marmoree provenienti dall'antica *Brundisium* romana assume una valenza ideologica ed insieme estetizzante. Esso è condotto «con meticolosa cura nelle scelte e negli accostamenti, senza sciatte e rudezze da primitivi, ma anzi con la raffinata sensibilità di armonia e di equilibrio»<sup>39</sup>. Il culto della classicità romana traluce nelle colonne di spoglio a rocchi sovrapposti e nei capitelli corinzi realizzati appositamente. Di respiro classico è anche l'assemblaggio delle colonne, dove l'altezza totale – cm 587 alla sommità dell'abaco, pari a 17 piedi di Palermo – risulta circa decupla del diametro del fusto. All'interno della chiesa i rimandi cassinesi si fondono senza iati con prestiti linguistici di respiro ancora più ampio. Varcata la soglia, infatti, la distesa spazialità romana cara a Desiderio cede il passo ad un percorso longitudinale sintonizzato chiaramente sulla coeva poetica romanica settentrionale, dove l'occhio giunge all'abside a singhiozzo, osteggiato dagli epicentri e dai diaframmi delle campate. Gravitano sulla nave centrale quattro crociere quadrate, costolonate e bombate, mentre sulle navatelle laterali insistono delle volte a semibotte, impostate su una cornice continua sagomata a gola e intervallate da setti murari.

Agli inizi del secolo scorso Émile Bertaux riuscì a scorgere le coperture sotto la sovrabbondante decorazione barocca; egli ne rimase sorpreso al punto da parlare di una «anomalie unique au temps de la domination normande» e da

<sup>37</sup> Su questa fabbrica desideriana, fondamentale per la ricostruzione del corredo scultoreo e pittorico di quella cassinese distrutta nei bombardamenti alleati del 1944, si rimanda a V. PACE e M. D'ONOFRIO, *Italia Romanica. La Campania*, Milano 1981, pp. 144 e segg.

<sup>38</sup> L. DI MAURO, *L'architettura dal IV al XV secolo*, cit., p. 257.

<sup>39</sup> P. BELLI D'ELIA, *Italia Romanica. La Puglia*, Milano 1987, p. 16. Sulla pratica del riutilizzo nel Medioevo in generale cfr. M. GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I, L'uso dei classici*, Torino, 1984, pp. 118-164.

cogliere nelle crociere una derivazione francese<sup>40</sup>. All'opposto, gli insoliti profili centrali a vela rigonfia hanno spesso indotto altri studiosi a richiamare le chiese pugliesi a cupole in asse e semibotti laterali<sup>41</sup>. Entrambe le piste si sono dimostrate però fallaci. L'estraneità del San Benedetto al gruppo pugliese, ad esempio, è già chiaramente attestata dalla presenza delle colonne e dalla ste-sura modulare su quattro anziché tre campate, che muta il rapporto tra lunghezza e larghezza interne da 3:2, tipico delle chiese a cupola, a 2:1. In verità le crociere brindisine sono improntate nei lemmi grammaticali e nella logica d'insieme al linguaggio del primo romanico lombardo<sup>42</sup>. Esse si conformano infatti come vere e proprie crociere cupoliformi (*voute domicale*), in cui l'arcaico profilo a vela rigonfia è determinato dalla chiave centrale sensibilmente più alta rispetto alle quattro laterali e dalle diagonali a tutto sesto.

In tale conformazione il peso della volta si distribuisce uniformemente sui quattro *arcs doubleau* inferiori, muniti di risalti opportunamente massicci, e rende possibile l'utilizzo di snelle colonne; siamo quindi lontani dal sistema francese a volta piatta che subentrerà in seguito, in cui, al contrario, i pesi attraversano ogni "*ligne de faite*" diagonale e si convogliano soprattutto sui sostegni angolari, i massicci pilastri a fascio romanici<sup>43</sup>. A contraffortare le spinte

<sup>40</sup> É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1903, p. 385. Nelle crociere brindisine il geniale esegeta riconobbe l'opera di maestranze benedettine provenienti dalla Francia o di ritorno dall'Oriente crociato, e un rapporto con quelle del deambulatorio di Aversa, anche se, erroneamente, avanzò per entrambi i monumenti una datazione al XII secolo.

<sup>41</sup> W. Krönig (*La Francia e l'architettura romanica*, cit., pp. 208-210) ad esempio classificò le coperture brindisine come "caso particolare" di tale tipologia, ed ebbe a considerare quest'ultima - piuttosto che l'esito di uno sperimentalismo tipico della regione pugliese, come farà poi la critica più aggiornata - una originale sintesi di elementi occidentali [*scilicet*, francesi] e bizantini: i primi li riscontrava nella generale tendenza ad una totale copertura a volta, nell'utilizzo di mezzanotti laterali come nell'Auvergne, e ancora nell'altezza quasi uguale delle tre navate come nelle *Hallenkirchen* della Francia del Sud; ai secondi invece, riconduceva la presenza di cupole. Altri studiosi autorevoli scambiarono le volte di San Benedetto per cupole vere e proprie, intravedendo addirittura una presunta orditura a giri concentrici sotto l'intonaco allora presente (A. VENDITTI, *Architettura a cupola in Puglia*, II, cit., p. 195; M. BERUCCI, *Il tipo di chiese coperte a cupole*, cit., p. 99).

<sup>42</sup> Cfr. F. GANDOLFO, *L'Architettura monastica*, cit., pp. 271-272 e P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., pp. 302-303 e 304-305, in cui compare una dettagliata lettura delle strutture. Il primo a leggere nelle crociere l'influsso lombardo, per la verità, era stato il Venditti (*Architettura a cupola in Puglia*, II, cit., pp. 195-196) il quale, pur nell'errore di classificarle come cupole, vedeva nell'uso dei costoloni un elemento in grado di camuffarle in senso occidentale, «imitando soluzioni lombarde più ancora che francesi».

<sup>43</sup> La critica ha evidenziato bene le diversità sintattiche tra le due varianti, lombarda e francese, della volta a crociera costolonata, una copertura di origine armena. Il principio elementare

orizzontali delle campate intervengono nel percorso longitudinale il catino absidale ad Est ed il *coro d'inverno* – in sostituzione del primitivo nartece – ad Ovest; nel percorso laterale, anziché le spesse mura perimetrali e i matronei degli edifici lombardi “puri”, sovengono le semibotti laterali di raccordo, diaframmate dalle arcatele traverse che raccolgono le spinte trasversali e le scaricano a terra grazie alle semicolonne.

Le ogive traverse, quasi ininfluenti dal punto statico, appaiono arcaiche nella sezione robusta – alternativamente rettangolare e torica – e nella mancanza di una chiave di volta comune all'incrocio centrale, aspetti che contribuiscono a conferire a tutta la chiesa un «sapore schiettamente sperimentale»<sup>44</sup>. Costoloni piatti privi di chiave comune profilavano già alcune delle prime crociere, sia lombarde, cupoliformi e più precoci, che francesi, piatte<sup>45</sup>. In tal modo si manifestano altresì nel controverso deambulatorio della cattedrale di Aversa,

che regola i rapporti tra gli archi della crociera vuole che i valori delle rispettive funzioni del costolone e del sottarco siano inversamente proporzionali; i costruttori lombardi intuirono empiricamente tale assunto, e provvidero a munire le loro crociere di sottarchi via via sempre più robusti rispetto alle nervature diagonali - cosa verificabile ancora in Sant'Ambrogio a Milano - fino a quando decisero l'abbandono completo delle ultime già nel San Savino a Piacenza (1107). Al contrario, nella successiva e più funzionale crociera piatta francese, caratterizzata dal livellamento di tutte le chiavi di volta e da una maggiore continuità visiva della navata, lo scarico avviene soprattutto lungo le nervature diagonali, cosa che permette lo snellimento dei sottarchi. Per un puntuale riesame dei due sistemi si vedano A. PERONI, *La Struttura del San Giovanni in Borgo di Pavia e il problema delle coperture nell'architettura romanica lombarda*, in «Arte Lombarda», XIV (1969), 1, pp. 21-34; 2, pp. 63-76, ed E. SIMI, *Il deambulatorio del Duomo di Aversa – Il problema cronologico e stilistico nel processo di evoluzione delle volte a crociera ogivale dell'area europea*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Macerata», 2 (1969), pp. 223-310. Purtroppo l'autrice liquida troppo sbrigativamente la costruzione brindisina, affermando che «la suggestione delle forme artistiche nordiche appare ormai lontana» e che «le volte a cupola seguono la tradizionale impronta bizantina».

<sup>44</sup> P. BELLÌ D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 303, nota 22. Nel passo l'autrice ricorda anche come la volta domnicale lombarda fosse di realizzazione più agevole di quella piatta poiché le stesse coste fungevano da centine, per cui si risparmiava l'armatura lignea.

<sup>45</sup> In Lombardia si rintracciano ancora nelle chiese di San Michele di Balocco (entro il 1030) e di San Pietro di Casalvolone, ed emergevano in San Nazzaro Sesia (1040). In territorio francese e inglese compaiono tanto nelle volte di ispirazione lombarda, ad esempio nel *clocher-porche* di Saint-Hilaire a Poitiers (forse 1049), nel vano della torre di Nord-Ovest della cattedrale di Bayeux (1070) e nella rotonda di Quimperlé (Cornovaglia, 1083 ca.), quanto in quelle più innovative di impostazione propriamente francese, vedi il *clocher-porche* di Moissac (1120-1125). Cronologie e lettura stilistica dei monumenti segnalati in E. SIMI, *Il deambulatorio*, cit., pp. 271-273 e 294-299.

degli ultimi decenni dell'XI secolo (fig. 19)<sup>46</sup>. Nelle crociere del coro di Durham, datate al 1093 e considerate momento di transizione dalla crociera lombarda a quella piatta francese, compaiono invece le prime nervature a sezione torica documentate, la cui fattura più elegante ed evoluta rispetto a Brindisi indica uno sperimentalismo già in corso da tempo nell'altro polo normanno del Nord Europa<sup>47</sup>. In sostanza, il costolone fu indubbiamente un lemma inaugurato agli inizi dell'XI secolo in area lombarda, da cui, come ha sottolineato Artur Kingsley Porter, si diffuse nei decenni seguenti in territorio francese, spagnolo e italiano grazie a *magistri* lombardi e poi francesi. Costoro tra XI e XII secolo si spostarono lungo le principali arterie di pellegrinaggio occidentali: lungo il *Camino de Santiago* lasciarono il segno a Quimperlé, Fréjus, St. Victor di Marsiglia, Maguelonne, St. Etienne di Tolosa, Moissac, St. Hilaire a Poitiers, St. Guilhem-le Désert; lungo la Via Francigena diretta a Roma e da qui a Gerusalemme operarono a Corneto, Montefiascone e altrove, scendendo giù sino a Brindisi in Puglia; così, in breve tempo, le loro soluzioni si imposero a modello in ogni regione<sup>48</sup>.

Nel piccolo edificio il fervore sperimentale normanno riesce dunque a fondere apporti cosmopoliti in una sintassi organica e priva di forzature; una sintesi che rimarrà esclusiva, e non riapparirà neppure nelle chiese tranesi di Santa Maria di Colonna e San Francesco, edifici più maturi e spesso richiamati per

<sup>46</sup> E. SIMI, *Il deambulatorio*, cit., *passim*. Per l'autrice, l'aspetto dei costoloni di Aversa rappresenta un sicuro indizio di arcaicità, anche se ella considera il deambulatorio in cui appaiono, forse in eccessivo ossequio alla tradizione storiografica, non anteriore al 1110. Datano invece il corpo al tempo del principe Giordano (entro il 1080), in accordo con la documentazione superstita e lo sperimentalismo tipico della prima dominazione normanna, V. PACE e M. D'ONOFRIO, *Italia Romanica. La Campania*, cit., pp. 211-217 e P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 309, nota 31.

<sup>47</sup> E. SIMI, *Il deambulatorio*, cit., pp. 291-293. Particolarmente dibattuto è il problema della primogenitura della crociera costolonata in Oltralpe, se in suolo inglese proprio a Durham (J. BONY, *French influences on the origins of English Gothic architecture*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XII (1949), p. 1) o di Normandia (H. FOCILLON, *L'arte in Occidente*, Torino, 1965, p. 50). Oggi si pensa piuttosto ad una ricerca comune, che in ambedue le sponde della Manica tentava di applicare l'inserito ogivale – tipico della crociera lombarda - alla crociera piatta e nuda già apparsa nelle navatelle della chiesa abbaziale di Notre-Dame a Jumièges (1040-1067).

<sup>48</sup> A. KINGSLEY PORTER, *Romanesque sculpture of pilgrimage roads*, I, Boston, 1923, pp. 139 e 186. L'autore si serve della alta datazione dei monumenti lombardi e di quello brindisino per collocare la fabbrica di Moissac entro il primo trentennio del XII secolo, contraddicendo la proposta di data più bassa della scuola archeologica francese.

il sistema di copertura simile<sup>49</sup>.

Negli scavi del 1998 una serie di rinvenimenti ha evidenziato la sovrapposizione di due complessi ecclesiali. Di un edificio altomedievale sono riemersi il piano di calpestio, a circa mezzo metro sotto l'attuale pavimento, e le fondazioni, che corrono leggermente sfalsate rispetto alle mura perimetrali della chiesa normanna. Allo stesso va ricondotto tratto terminale della muratura Nord, in corrispondenza dell'absidiola sinistra, palesemente non allineato (fig. 17)<sup>50</sup>. La zona incoerente fu recuperata senza aggiustamenti, poiché, sporgendo in un punto decentrato, non pregiudicava la linearità dell'invaso spaziale; una decisione che comportò inevitabilmente seri problemi di raccordo nell'aprontamento della copertura.

All'interno del complesso fa bella mostra di sé il chiostro medievale (figg. 20-22). Ultimo testimone dei tanti della Puglia dell'XI secolo, con le sculture originali ancora in sito<sup>51</sup>, il portico brindisino è un testo raro che ha miracolosamente attraversato i secoli senza smarrire la vibrazione poetica delle origini. Cuore lucente circondato dalla penombra, era un tempo un'oasi di verde, immagine della purezza primitiva del mondo. Un vaso luminoso e calmo, filtrato da polifore con archetti su capitelli a stampella.

Durante i restauri del secondo Dopoguerra, appena rimossi gli intonaci,

<sup>49</sup> La chiesa tranese di San Francesco (inizi XII secolo) fu accomunata a quella brindisina dal Bertaux per la presenza di semicolonne impegnate nei pilastri compositi centrali e nelle pareti d'ambito; in essa appaiono in realtà molti particolari che la differenziano alquanto: le coperture centrali, tipiche cupole in asse pugliesi; lo sviluppo longitudinale minore di una campata; la presenza di pilastri cruciformi a tripartire lo spazio; la gradonatura in altezza più accentuata; infine l'assenza di archi diaframma nelle navate laterali coperte a mezza botte (cfr. L. MONGIELLO, *Chiese di Puglia*, cit., pp. 273-379). Santa Maria di Colonna è documentata già nel 1104, ma le coperture risultano indubbiamente più tarde; come la prima è caratterizzata da pilastri e soprattutto da un rapporto molto maggiore tra l'altezza centrale e la laterale (cfr. A. VENDITTI, *Architettura a cupola in Puglia*, II, cit., pp. 198-199). Sul apporto tra i due edifici col brindisino vedi anche R. A. MORRONE e M. S. CALÒ MARIANI, in A. PRANDI (a cura di), *Aggiornamenti all'opera di É. Bertaux*, V, cit., p. 613.

<sup>50</sup> Sui rinvenimenti degli ultimi restauri, si vedano G. MATICHECCHIA, *La chiesa e il monastero di S. Benedetto: i restauri*, in *Castelli e Cattedrali di Puglia*, Bari, 1999, pp. 611-612 e *IDEM*, *Il complesso conventuale e la chiesa di S. Benedetto*, in G. MATICHECCHIA (a cura di), *S. Giovanni al Sepolcro e S. Benedetto a Brindisi*, Bari 2001, pp. 23-35, qui pp. 24-25.

<sup>51</sup> Sui capitelli del chiostro cfr. A. VINACCIA, *S. Benedetto in Brindisi*, in «Rassegna Tecnica Pugliese», IV (1916), pp. 85-86; P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, cit., p. 904, n. 62; S. JUSCO, *Il maestro di S. Benedetto a Brindisi*, cit., p. 286; G. CARITO e S. BARONE, *Brindisi Cristiana dalle origini ai Normanni*, Brindisi, 1980, pp. 79-80; T. GARTON, *Early Romanesque*, cit., pp. 283-286; P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 301, nota 13.



Fig. 15. - Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Interno. (foto: Claudio Fornaro).

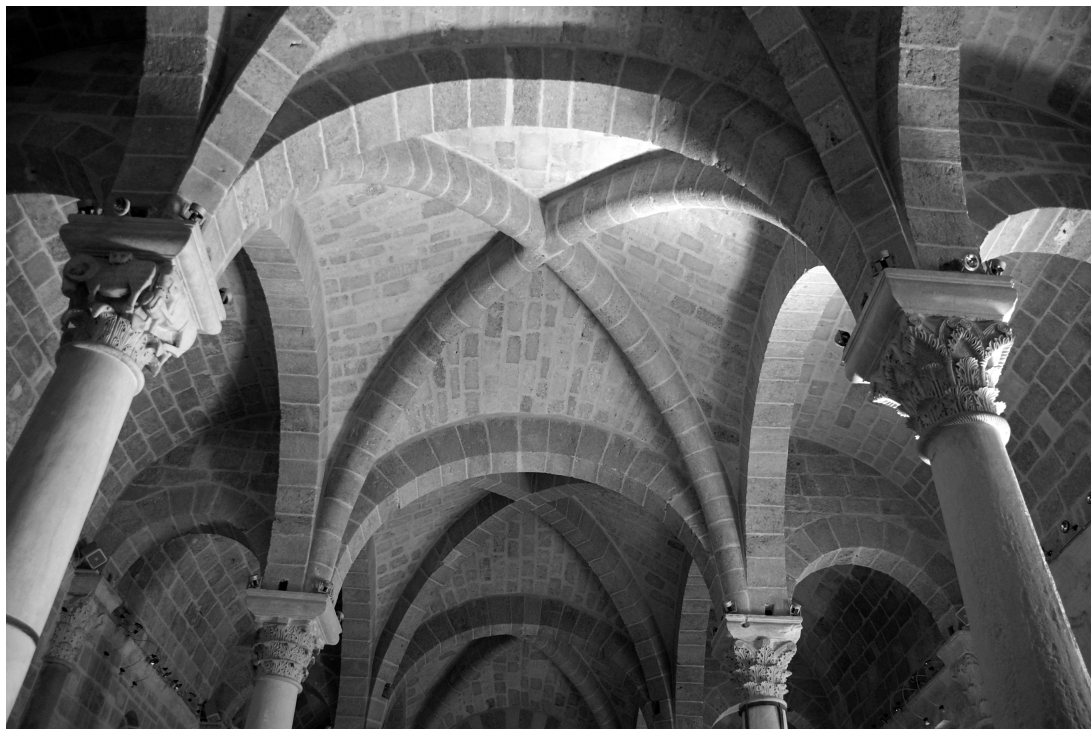


Fig. 16. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Interno, particolate delle volte.

Fig. 17. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Interno, particolate della parete sinistra. (foto: Claudio Fornaro) (foto: Claudio Fornaro)

Fig. 18. Sant' Angelo in Formis (Ce), chiesa abbaziale di S. Michele Arcangelo. Interno (foto: Maria Cioffi).



Fig. 19. Aversa (Ce), cattedrale di S. Paolo. Deambulatorio del coro (foto: Pietro Porcasi).





Fig. 20. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Chiostro medievale (foto: Claudio Fornaro).



Fig. 21. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Chiostro medievale.



Fig. 22. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Lato Est del chiostro, prospetto di età bizantina.

nel braccio orientale del chiostro è riemersa la facciata di un palazzo abbaziale più antico, prenormanno, con quattro bifore dotate di stampelle più semplici delle altre e tre accessi, uno centrale e due laterali (fig. 22)<sup>52</sup>. È inoltre riaffiorata lungo tutto il perimetro claustrale, salvo che nel muro corrispondente alla chiesa, una tessitura muraria omogenea, senza iati nelle corse dei conci. Il cavedio, dunque, preesisteva all'intervento normanno, ed era in origine, come già indicato sopra, delimitato a Sud da una chiesa leggermente divergente rispetto all'attuale, assiale al tratto obliquo interno.

È possibile formulare qualche ipotesi sulla fondazione del complesso alto-medievale. Due saggi di scavo del 1994 condotti nei bracci Ovest e Nord dell'ambulacro – e tuttora lasciati vista – hanno evidenziato alcuni termini *post quem*. Anzitutto essi hanno rivelato come tutte le pareti d'ambito del peristilio e i relativi fianchi interni siano poggiati sopra murature di età romana; tra i reperi, poi, oltre a frammenti di età classica sono riemersi alcuni sarcofagi contenenti resti umani e soprattutto due gioielli databili tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo: una fibula in bronzo ad anello aperto ed estremità a volute ed un orecchino in argento. Una vasca dello stesso periodo rinvenuta nel braccio Nord, scavata nel terreno vergine e rivestita integralmente da uno strato di calce, attesta per lo stesso periodo la frequentazione del sito con attività artigianali<sup>53</sup>.

Diversi storici a partire da Adolfo Avena hanno supposto una prima fondazione del complesso già nell'VIII secolo, in età longobarda<sup>54</sup>. Altri hanno ipotizzato l'esistenza di un monastero benedettino sempre del secolo VIII ma di committenza franca, di cui rimarrebbe l'enigmatico capitello a figure danzanti oggi nel Museo Provinciale, dagli stessi ritenuto una vera di pozzo già al centro del chiostro<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> R. JURLARO, *Le chiese di Brindisi. S. Benedetto*, in «Pastorale Diocesana Brindisi – Ostuni», III (1974), p. 56-58; G. MINUNNO COSTAGLIOLA, *San Benedetto*, cit., p. 424; P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 301, nota 13.

<sup>53</sup> B. BRACCIO e A. COCCHIARO, *Note sulle indagini archeologiche*, in G. MATICHECCHIA (a cura di), *S. Giovanni al Sepolcro e S. Benedetto a Brindisi*, cit., pp. 60-63.

<sup>54</sup> A. AVENA, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma, 1902, pp. 217 e segg. Visitando il monastero agli inizi del Novecento, Avena giudicò il chiostro – al tempo intonacato - «l'anello di congiunzione tra lo stile lombardo-bizantino ed il romanico-latino [...], rifiorito in periodo normanno»; egli notò inoltre una certa analogia col chiostro beneventano di Santa Sofia.

<sup>55</sup> Effettivamente il celebre pezzo venne utilizzato come vera di pozzo nel R. Ufficio Semaforico, dove lo vide il Wackernagel ai primi del Novecento (cfr. M. WACKERNAGEL, *Die Plastik des XI. Und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911, p. 28). Esso però è assimilabile per dimensioni, materiale – il marmo – e stile ad un capitello ad animali passanti proveniente dal-

Tali opinioni, per quanto suggestive, contrastano col quadro cittadino coevo, che registra una Brindisi diruta, spopolata e sotto costante minaccia di razzie longobarde e saracene: troppe avversità, dunque, per ipotizzare lo stanziamento di una comunità monastica in quel periodo, peraltro ai margini dello sparuto nucleo urbano supersite<sup>56</sup>. Solo la riconquista bizantina alla fine IX secolo offrì una prima tiepida rinascita cittadina e delle condizioni di relativa sicurezza, e garantì pertanto i presupposti per la fondazione. Volendo circoscrivere ulteriormente, si può datare il primo insediamento tra la fine X secolo e gli inizi del seguente, periodo in cui, cessate le scorrerie saracene e ripresi i traffici commerciali con l'altra sponda dell'Adriatico, Brindisi riacquistò una minima parvenza di città<sup>57</sup>. In verità nei documenti del tempo non compare traccia di una comunità bizantina in loco, ma tale la pista pare confermata dalla lettura metrica delle strutture prenormanne<sup>58</sup>, nonché dalla bicromia delle bifore del palazzo abbaziale.

E' da escludere, comunque, che il giro di colonnine sullo spazio centrale sia precedente all'arrivo normanno. Esso si articola in una serie di polifore, tre nei bracci lunghi e due in quelli corti; a coronare le luci sono chiamati degli archetti a doppia ghiera impostati su capitelli a stampella, alcuni dei quali figurati ed altri a facce lisce. Le stampelle sono in marmo greco come i pulvini che

l'abbazia di Sant'Andrea all'Isola, a testimonianza della probabile provenienza. Quanto all'insolita caratterizzazione dei personaggi - vedi i costumi di foggia franca e la loro faccia "a pera rovesciata" tipicamente longobarda che hanno spesso depistato -, essa è verosimilmente dovuta a fonti lontane e a maestranze ancora attardate nel linguaggio figurativo (P. BELLÌ D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 212-215).

<sup>56</sup> Cfr. G. MARELLA, *Brindisi: modelli urbanistici*, cit., pp. 127-134.

<sup>57</sup> Vera von Falkenhausen (*Réseaux routiers et ports dans l'Italie méridionale byzantine (VIe-XIe s.)*), in *He kathermerine zoe sto Byzantio*, Praktika tou I Diethnous Symposiou (Athena, 15-17 Sept. 1988), Athena 1989, pp. 711-731) ha evidenziato come il porto di Brindisi si rimise in moto solo dopo il 1005, allorché le armate di Basilio II riuscirono a recuperare dai Bulgari il porto dirimpettaio di Durazzo e tutta la via Egnazia, l'arteria consolare interna che collegava Durazzo a Bisanzio toccando importanti centri quali Tessalonica.

<sup>58</sup> Queste le misure rilevate: la parete orientale, ossia la facciata del palazzo antico, m 14,85 (pari a 47 piedi bizantini di cm 31,58); la parete settentrionale m 17,52 (pari a 55,5 piedi bizantini); quella occidentale m 15 (pari a 47,5 piedi bizantini); significativamente, invece la parete Sud corrispondente alla chiesa risulta di m 16,25, pari a 63 palmi di Palermo. Anche le luci sono leggibili in unità bizantine: le bifore hanno una luce totale di cm 95 x 126, ossia di 4 x 7 palmi bizantini di cm 23,7; la porta tamponata centrale e quella laterale in uso sono larghe rispettivamente cm 123 e cm 162, pari a circa 4 piedi bizantini e 5 piedi bizantini. Va detto che non è chiaro quanto la lunghezza delle tre pareti sia stata condizionata dalle murature romane sottostanti.

le sovrastano e i fusti; per stile e repertorio figurativo esse partecipano allo stesso clima artistico delle altre sculture del complesso, a testimonianza di una realizzazione contemporanea e organica alla fine dell'XI secolo. Coevi ai capitelli sono anche i pulvini, che pur conservano un sapore bizantineggiante. Essi si resero necessari per fornire agli archetti sovrastanti una superficie d'imposta adeguata; furono realizzati di dimensioni variabili, dovendo correggere le differenti altezze tra le varie colonnette – alcune di riporto – e portare tutte le luci alla medesima altezza d'uomo.

Per raggiungere una misura adeguata le polifore furono anche sopraelevate con un basso stilobate in muratura e una pseudo-soglia in pietra calcarea. Nell'assemblaggio delle parti i *magistri* al servizio di Goffredo riutilizzarono anche pezzi già in loco, come risulta da diverse incongruenze. Le colonnine che ritmano le polifore, ad esempio, si mostrano tra loro diversificate nella forma – ve ne sono a sezione poligonale e cilindrica – e nelle altezze: alcune raggiungono l'imposta degli archetti solo grazie a rinalzi sagomati in pietra calcarea locale (fig. 20), o a pulvini e capitelli di altezza variabile<sup>59</sup>. Molti fusti, certamente quelli a base circolare, furono dunque recuperati dal monastero bizantino. Non si può escludere del tutto che anche le stampelle siano il prodotto di una riscalpellatura di esemplari più antichi<sup>60</sup>.

Il chiostro fu ampiamente modificato già nel tardo Medioevo. Sulle polifore dello spazio centrale grava una massiccia muratura, profilata da ampie arcate cieche impostate su larghe mensole. In origine, però, lungo i corridoi porticati correva un basso soffitto ligneo, piano o leggermente spiovente, poggiante su una cornice di cui rimane traccia nello spigolo di Sud-Ovest. A distanza di qualche secolo la primitiva copertura fu sostituita con l'attuale voltatura, a botte rialzata nei bracci e a crociera nuda nei quattro angoli<sup>61</sup>. Lungo tutto l'ambulacro, per arginare le spinte delle nuove volte fu impiantato il greve sopralzo

<sup>59</sup> Per correggere un'altezza che nei fusti varia da cm 74 - nel caso di uno dei due rinalzati – a cm 102, i pulvini furono preparati con un'altezza che varia da 14 a ben 27 centimetri, ed i capitelli da 17 a 28 centimetri.

<sup>60</sup> L'ipotesi di un sistematico riutilizzo di tutti gli elementi, stampelle comprese, in R. JUR-LARO, *Le chiese di Brindisi. S. Benedetto*, cit., pp. 57-58.

<sup>61</sup> Le travi lignee del soffitto originario partivano sotto il livello delle monofore della chiesa, per non oscurarle, e poggiavano su una cornice posta appena sopra l'estradosso degli archetti, di cui rimane un frammento. Il soffitto era dunque piano o a lievissima inclinazione. Le reni della nuova copertura finirono anche per accecare le monofore della chiesa, che furono riaperte solo nei restauri novecenteschi. A. Venditti (*Architettura a cupola in Puglia*, II, cit., pp. 197-198) erroneamente ritenne le coperture attuali tutte originali, «in estrema coerenza con le chiese [pugliesi] ... ed in analogia con chiostri provenzali e borgognoni».

murario, che, non a caso, pare incombere minacciosamente sulle gentili colonnine. Nella funzione statica il sopralzo era coadiuvato da un parapetto di coronamento, da sottarchi di rinforzo nelle botti e da barbacani addossati ai pilastri. Questi due ultimi inserti furono rimossi, in maniera ancora una volta frettolosa, a metà Novecento<sup>62</sup>.

La ricostruzione del chiostro ad unico registro permette di ridurre le tanto invocate analogie con quelli di Santa Sofia a Benevento e di San Benedetto a Bari, di alcuni decenni successivi, al solo modulo della quadrifora a ghiera multipla intervallata da pilastro<sup>63</sup>. I pesanti rimaneggiamenti subiti dagli altri chiostri pugliesi, purtroppo, non consentono ulteriori paragoni. Impossibile comunque datare esattamente le nuove coperture.

Alcuni studiosi le hanno ricondotte al Settecento, e messe in relazione col terremoto del 1743 e con l'esigenza di contenere lo slancio verticale del nuovo monastero addossato<sup>64</sup>. Gli archi di scarico su polifora, ad ogni conto, si rivelano una soluzione settentrionale non apparsa in Puglia prima della fine del XII secolo, con un'eco nel chiostro di San Benedetto a Conversano<sup>65</sup>; I barbacani e i sottarchi rimossi, inoltre, sono elementi ritmici che hanno indotto la Belli D'Elia a retrodatare le coperture al XIII-XIV secolo<sup>66</sup>.

## La scultura

Al pari dell'architettura, nel complesso benedettino anche la scultura pro-

<sup>62</sup> Tale operazione comportò non a caso una perdita di equilibrio statico, rendendo necessarie le odierne catene.

<sup>63</sup> A proporre paragoni tra i tre luoghi sono stati A. Petrucci (*Cattedrali di Puglia*, Roma, 1976 (prima ed. 1960), pp. 96-97) ed ancora A. Venditti (*Architettura a cupola in Puglia*, II, cit., p. 197). In realtà i chiostri beneventano e barese presentano polifore con archetti a sesto oltrepassato – o a ferro di cavallo – invece del tutto sesto brindisino. Per un confronto corretto: L. COCCHETTI, *La decorazione plastica del chiostro di Santa Sofia a Benevento*, in «Commentari», VIII (1957), pp. 27-30, e P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 193-194. Da ultimo Riccardo Naldi (*Ritorno al chiostro di Santa Sofia a Benevento*, in «Bollettino d'Arte», LX (1990), pp. 25-66, qui p. 38), pur condividendo ha ribadito un generico rapporto basato sulla «ricorrenza della quadrifora iscritta nell'arcone cieco»: anche in questo caso il confronto risulta improponibile, visto il profilo ribassato – anziché a pieno centro – degli arconi di scarico beneventani, e perché, come abbiamo detto, tale partito era assente in origine nel chiostro brindisino.

<sup>64</sup> R. JURJARO, *Le chiese di Brindisi. S. Benedetto*, cit., pp. 50-53 e S. JUSCO, *Il maestro di S. Benedetto a Brindisi*, cit., p. 280.

<sup>65</sup> P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., p. 203. L'ipotesi pare essere accettata, almeno in relazione al chiostro del centro barese, da L. MONGIELLO, *Chiese di Puglia*, cit., p. 269.

<sup>66</sup> P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 301, nota 13.

pone un linguaggio in bilico tra tradizione locale e fermenti innovativi. Una cifra di fondo attardata sul repertorio mediobizantino di timbro provinciale, tipica della Puglia preromanica, appare spesso forzata e rinnovata da un gusto nuovo e decisamente volto verso l'Europa romanza, un registro espressivo che accomuna il brindisino ai maggiori complessi normanni meridionali dello scorcio dell'XI secolo. Ovunque sia stato riconosciuto – oltre a Brindisi, ad Aversa, Acerenza, Venosa, Mileto, Reggio Calabria, Carinola, Sant'Agata dei Goti e Sant'Angelo in Formis, Canosa – il nuovo linguaggio ostenta connotati anti-naturalistici ed irrigiditi, linee spigolose e taglienti, un sacrificio della plastica corporea in favore della tettonica strutturale: caratteri che hanno indotto gli studiosi a parlare opportunamente di “stile bloccato” o “duro”. I soggetti rappresentati, spesso mutuati dalla *koinè* bizantina, sono inoltre caricati spregiudicatamente di un'evidenza che oscilla tra l'espressionismo drammatico, allucinato fino ai limiti dell'onirico, e la forzatura caricaturale.

Per lo “stile bloccato” gli esegeti hanno proposto una marca transalpina e l'esordio italiano nella cattedrale di Aversa (figg. 23-24), le cui parti normanne furono terminate probabilmente non oltre il 1090<sup>67</sup>. Valentino Pace, tra i primi ad individuarlo, ha motivato la pronta diffusione tra i cantieri coevi col prestigio della fabbrica aversana, e soprattutto in virtù di un «rivoluzionante *milieu* normanno», «che, durante la seconda metà dell'XI secolo, venne coagulando

<sup>67</sup> V. PACE, *Campania XI secolo. Tradizione ed innovazioni in una terra normanna*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Modena-Parma, 26 ottobre – 10 novembre 1977), introduzione di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1982, pp. 225-256. Ad Aversa egli ha individuato il segno dello “stile duro” in diversi punti: nei capitelli del deambulatorio - in particolare nei tre con fiere a teste angolari convergenti, semimurati sotto le arcate del giro interno -; nelle inquietanti protomi umane sulla porta “dei canonici ebdomadari”; nella celebre lastra raffigurante forse Sigfrido che uccide il drago Fafner (fig. 23), ed infine in alcuni tralci vegetali. Da Aversa, secondo lo stesso studioso, l'innovativa tendenza sarebbe subito trasmigrata prima in altre fabbriche campane come Carinola, Sant'Agata dei Goti e Sant'Angelo in Formis, per giungere infine in Puglia, nel pulpito di Acceptus a Canosa. Pina Belli D'Elia, scettica per il pulpito canosino – ella attribuisce la maggiore “durezza” rispetto alle altre opere dell'arcidiacono ad un cambio delle maestranze e dei modelli mobili -, ha riconosciuto i segni della nuova tendenza, ad un livello più nobile e meno rude, proprio nel monastero brindisino, nel capitello figurato della chiesa (*Proposte innovative*, cit., pp. 306-310 e nota 28) e nelle stampelle del chiostro (*Ivi*, p. 301, nota 13). Francesco Aceto (*Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., pp. 328-330) ha aggiunto al gruppo la plastica dell'incompiuta chiesa della Trinità di Venosa e della cattedrale di Acerenza - due edifici sintonizzati, come il brindisino, anche architettonicamente con quello aversano -, e alcune sculture calabresi di fine XI secolo, tra cui due mascheroni in Sant'Adriano a San Demetrio Corone, ed ancora una mensola ed un capitello conservati nel museo vescovile di Mileto.

sul suolo dell'Italia meridionale le più diverse e feconde esperienze, dall'Occidente e dal Settentrione europeo, del Meridione mediterraneo»<sup>68</sup>. Lo studioso ha approfondito nel tempo i riferimenti oltralpini, fino a cogliere alcune matrici nelle fabbriche normanne di Caen e Bernay; al seguito dei nuovi conquistatori, dunque, giunse nel Sud Italia un insieme di proposte poetiche, di timbri stilistici e di schemi compositivi, che alla fine del secolo andò a fecondare una scultura bizantina già intrisa di movenze islamiche e modellata sulla scultura in bronzo<sup>69</sup>.

Sulla scia di Valentino Pace si è mossa la critica successiva, con dei distinguo: se Francesco Aceto ha proposto ulteriori richiami francesi<sup>70</sup>, Francesco Abbate ha preferito dilatare i riferimenti ad «un orizzonte dall'ampiezza vastissima: dalla Francia alla Germania, la Scandinavia, l'Irlanda, il mondo celtico e quello orientale»<sup>71</sup>. In posizione più defilata, Francesco Gandolfo ha invece privilegiato una pista autoctona, vedendo nel gruppo di sculture a “stile bloccato” l'ultimo frutto, il più maturo, di un filone linearistico ed espressionistico di latente matrice longobarda, che di lì a qualche decennio sarà travolto dall'ondata romanica<sup>72</sup>.

Indiscutibilmente, nell'Italia normanna dei primi tempi l'impronta dello “stile bloccato” appare soprattutto in quei centri – Aversa, Acerenza, Venosa, Mileto, Reggio Calabria – in cui i nuovi dominatori, in accordo con la Chiesa di Roma, avevano affidato le massime cariche ecclesiastiche a benedettini di

<sup>68</sup> V. PACE e M. D'ONOFRIO, *Italia Romanica. La Campania*, cit., p. 216.

<sup>69</sup> V. PACE, *Roberto il Guiscardo e la scultura “normanna” dell'XI secolo in Campania, a Venosa e a Canosa*, in C. D. FONSECA (a cura di), *Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno*, cit., pp. 323-330). Un riepilogo ultimo sullo “stile bloccato” in V. PACE, *Arte medievale in Italia Meridionale. I: Campania*, Napoli, 2007, pp. 53-58.

<sup>70</sup> F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., pp. 328-330. Dietro suggerimento di Maria Pia Di Dario Guida (*La stauroteca di Cosenza e la cultura artistica dell'estremo Sud nell'età normanno-sveva*, Cava dei Tirreni, 1984) egli pone in collegamento diretto i pezzi di Venosa, di Acerenza, di Sant'Adriano a San Demetrio Corone e di Mileto in Calabria con la scultura di Saint-Bénigne a Digione.

<sup>71</sup> F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., p. 146.

<sup>72</sup> F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Bari 1999, pp. 12-13. La proposta di un sostrato longobardo, risvegliato però dai nuovi apporti occidentali, è stata di recente accolta da Luisa Derosa, che aggiunge al gruppo anche due leoni stilofori di Oria, ora all'ingresso dell'attuale episcopio ma provenienti dalla cattedrale ricostruita nel corso dell'XI secolo (L. DEROSA, *Acroteri e stilofori pugliesi: alcune riflessioni a margine della cosiddetta “questione lombarda”*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano, 2003, pp. 565-573, qui p. 570.

origine anglo-normanna<sup>73</sup>. Francesco Aceto ha dunque ben donde di interpretare la nuova scultura come «espressione diretta delle aspettative... di [tali] committenti ecclesiastici, accomunati dai medesimi indirizzi artistici e soprattutto dalla disponibilità mentale, in ragione della loro educazione e di radicate abitudini visive, a confrontarsi con tali modelli»<sup>74</sup>.

Sull'esecuzione simultanea di tutta la veste scultorea non sussistono dubbi: oltre a sciorinare motivi ornamentali ben ricorrenti, tutti gli esiti sono accomunati dallo stesso tipo di intaglio, che, con incisioni poco profonde, definisce le forme in modo netto e tagliente, e conferisce preziosi effetti chiaroscurali anche a distese tabulari. In alcuni punti del monumento si rintracciano inserti di retaggio mediobizantino, a riprova dell'impiego nel cantiere di maestranze locali: anzitutto nell'unica monofora originale (fig. 25), nella terza arcata a destra del portale, dove corre una serie di quadrati bordati da un triplice listello e campiti da motivi floreali stilizzati, come ramoscelli dalle foglie arricciate capricciosamente, rosette, dischetti. Trama e decori riappaiono in due fasce all'interno della chiesa, l'una a destra dell'ingresso laterale, l'altra, frammentaria, lungo la navatella destra.

A Brindisi riappaiono in un archivolto erratico nel Museo Provinciale e in un architrave reimpiegato nella vicina chiesa di Sant'Anna (fig. 26), a riprova

<sup>73</sup> Terminata la conquista, Roberto il Guiscardo e gli altri maggiori normanni affidarono ad illustri benedettini anglo-normanni il compito di latinizzare i territori meridionali strappati ai bizantini, ponendoli a capo delle più importanti diocesi e abbazie. Tra costoro rintracciamo Guaimondo e Arnaldo, nominati vescovi rispettivamente di Aversa e Acerenza, e ancora Berengario, che divenne abate della Trinità di Venosa. Non a caso proprio nelle loro nuove fondazioni, inaugurate attorno agli anni Ottanta dell'XI secolo, si sperimentarono l'ardita tettonica anglo-normanna e la scultura dallo "stile duro" di marca transalpina. Erano normanni anche Robert de Grandsmenil, abate di S. Eufemia, al quale il Guiscardo affidò la fondazione di importanti chiese, e gli arcivescovi di Reggio Calabria Rangerio di Marmoutier e Arnolfo, tutti personaggi che contribuirono all'immissione dei francesismi nell'arte. Per gli aspetti artistici si rimanda a F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., pp. 328-332; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., pp. 141-143; P. BELLÌ D'ELIA, *I segni sul territorio. L'architettura sacra*, in *I caratteri originari della conquista normanna. Diversità e identità nel Mezzogiorno (1030-1130)*, in R. LICINIO e F. VIOLANTE (a cura di), *Atti delle XVI giornate normanno-sveve* (Bari, 5-8 ottobre 2005), Bari, 2006, pp. 251-286. Sul ruolo degli ecclesiastici anglo-normanni dopo la conquista: C. D. FONSECA, *Le istituzioni monastiche e la conquista normanna. Gli episcopati e le cattedrali*, in *I caratteri originari della conquista normanna*, cit., pp. 333-348; F. PANARELLI, *Le istituzioni monastiche legate alla conquista. I monasteri*, in *I caratteri originari della conquista normanna*, cit., pp. 349-370. Per approfondimenti si veda anche W. HOLTZMAN, *Papsttum, Normannen und griechische Kirche*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertizianae*, München, 1961, pp. 69-79.

<sup>74</sup> F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., p. 331.

per entrambi di una probabile provenienza da Santa Maria Veterana<sup>75</sup>. Secondo la tecnica bizantina ad incrostazione, l'elemento vegetale si stagliava un tempo su un fondo a mastice, di cui rimane traccia in alcuni punti<sup>76</sup>.

Il portale di marmo oggi incastonato nel fianco meridionale (figg. 9-14) è senz'altro l'episodio più pregiato di tutto il corredo scultoreo. In linea con gli intendimenti della Chiesa latina della Riforma, esso veicola nella pietra il messaggio salvifico elaborato dalle monache<sup>77</sup>, riuscendo a fondere sincretisticamente il consueto campionario orientale desunto delle arti minori con l'onirico espressionismo dello "stile bloccato". Anche nella struttura, a sesto rialzato su alti piedritti e tagliato dall'architrave sui battenti, può ritenersi un prodotto di transizione tra la tipologia architravata di stampo bizantino e quella archivolata che si afferma nell'arte romanica.

Un intreccio vimineo a tre capi occupa tutta la superficie frontale (figg. 10-11); impreziosito da piccoli fori di trapano e da motivetti vegetali, simbolici e

<sup>75</sup> Sull'archivolto erratico vedi *supra*, nota 32. Sull'architrave reimpiegato nella chiesa di Sant'Anna, in origine uno stipite, vedi G. CARITO e S. BARONE, *Brindisi Cristiana*, cit., pp. 80-81, figg. 286-287. Tra gli altri pezzi bizantini pugliesi, la trama ricompare nell'iconostasi marmorea orientale della basilica nicolaiana di Bari, per la quale vedi R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., p. 233, fig. 168, p. 238 e p. 261 (scheda 104).

<sup>76</sup> Nell'architettura meridionale tra X e XIII secolo, la decorazione ad incrostazione solitamente prevedeva l'utilizzo di fondi a tessere musive, più resistenti, nelle pareti esterne, e di paste vitree e mastici colorati in quelle interne e nelle suppellettili marmoree. Su questo, P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 203-205 e R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., p. 259, scheda 93. In Puglia, la tecnica ad incrostazione caratterizza soprattutto la suppellettile marmorea. A Canosa appare nelle opere di Acceptus e del suo epigono Romualdo; a Bari, nella cattedra di Elia e negli scalini presbiteriali in San Nicola, negli scalini e nell'iconostasi di Peregrino da Salerno nella cattedrale, e ancora nella lastra con un grifo che atterra un leone esposta nella Pinacoteca Provinciale; infine ritorna a Bitonto nel pulpito di "Nicolaus sacerdos et magister" e nella lastra firmata da Pollice, del XIII secolo. Per tutto si veda P. BELLI D'ELIA, *La lastra di Pollice scultore ed altri fatti bitontini e non*, in «Studi Bitontini», VI (1971), pp. 7-28; M. S. CALÒ MARIANI, *Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l'Oriente latino*, in *Roberto il Guiscardo e il suo tempo*, cit., pp. 52-57; R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., pp. 218-219, che richiama alcuni precedenti costantinopolitani già del VI secolo come le colonnine della chiesa di San Polieucto.

<sup>77</sup> Recuperando la tradizione gregoriana altomedievale la Chiesa romana riformata vide nelle immagini uno strumento essenziale per indottrinare gli analfabeti, e nella scultura dei portali monumentali il mezzo privilegiato di predicazione. Cfr. A. C. QUINTAVALLE, *Immagine e racconto. Parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: Immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano, 2003, pp. 17-22.



Fig. 23. Aversa (Ce), cattedrale di S. Paolo. Sigfido e il drago Fafner (foto: Maria Rosaria Marchionibus).



Fig. 24. Aversa (Ce), cattedrale di S. Paolo. Capitello del deambulatorio (foto: Pietro Porcasi).



Fig. 25. Brindisi, chiesa di San Benedetto. Prospetto meridionale, monofora originale



Fig. 26. Brindisi, chiesa di S. Anna. Architrave dell'ingresso.



Fig. 27. Brindisi, chiesa di S. Giovanni al Sepolcro. Portale occidentale, particolare.

Fig. 28. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello.



Fig. 29. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello.



Fig. 30. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello (foto: Claudio Fornaro).





Fig. 31. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello (foto: Claudio Fornaro).



Fig. 32. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Capitello del chiostro (foto: Claudio Fornaro).



Fig. 33. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Capitello del chiostro (foto: Claudio Fornaro).

Fig. 34. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello.



Fig. 35. Brindisi, chiesa di S. Benedetto. Capitello.



Fig. 36. Brindisi, monastero di S. Benedetto. Capitello del chiostro (foto: Claudio Fornaro).



zoomorfi. Nonostante il tempo è ancora possibile riconoscere un cane con il collare, un ariete, una pistrice, dei conigli e dei maiali, uccelli affrontati, farfalle etc.; figurine simili sono replicate sulla fronte dell'archivolto erratico del Museo Provinciale e risultano analoghe nella loro schematicità a quelle che appaiono sul coevo portale occidentale del San Giovanni al Sepolcro, sempre a Brindisi (fig. 27). La canestratura ossessiva senza principio né fine pare priva di un'autonomia morfologica, propensa a fondersi con la struttura architettonica per camuffarla più che decorarla; un *continuum* fantastico che ingloba ritmicamente, nell'incessante ripetitività delle parti, forme animali di matrice iranica. Sebbene il motivo dell'intreccio sia ampiamente diffuso in tutta l'arte medievale occidentale, incluso il romanico pugliese<sup>78</sup>, nel portale brindisino l'insieme delle locuzioni dichiara un sapore islamico, recepito probabilmente attraverso la mediazione di oggetti mobili eburnei e metallici più che serici<sup>79</sup>. Gli intradossi degli stipiti ospitano invece una sequenza di palmette annodate ed inserite tra le anse di due listelli sinusoidali bizantineggianti (fig. 10); con le loro solcature poco profonde ma taglienti ritornano identiche nell'architrave reimpiegato nella chiesa di Sant'Anna (fig. 26)<sup>80</sup> e, assieme all'intreccio, in alcuni capitelli del chiostro.

Suggerimenti ancora maggiori provengono dall'architrave figurato incastonato in alto (figg. 12-14), sicuramente l'episodio artistico più ingente del complesso brindisino. Sovrastato, a mo' di protezione, da un'aggettante cornice a pale d'acanto, il pezzo si articola in tre metope figurate delimitate da una cornicetta classica a perline e fuseruole. Tutto trasporta verso l'Oriente favoloso: i soggetti rappresentati, i particolari iconografici, i giochi ornamentali e gli schemi compositivi rispecchiano consuetudini nate in Mesopotamia e nell'antica Persia e giunte nella scultura pugliese medievale grazie alla mediazione delle civiltà bizantina ed islamica<sup>81</sup>. Ogni scomparto è campito da una "caccia

<sup>78</sup> Sull'intreccio nelle varie epoche artistiche cfr. G. SPEAKE, *Intreccio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, 1996, pp. 398-404. Sulla sua diffusione nella Puglia romanica: A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, cit., pp. 39-40.

<sup>79</sup> Sui partiti decorativi islamici, largamente accolti nelle architetture medievali dell'Italia meridionale, si rimanda a U. SCERRATO, *Arte Islamica in Italia*, in F. GABRIELI e U. SCERRATO, *Gli Arabi in Italia*, Milano, 1979, pp. 275-280. Il Bellafiore (*Architettura in Sicilia*, pp. 83-84) individua nella musica e nella poesia le radici profonde dell'arte islamica, in cui l'insistente ripetitività delle parti, che concede al massimo qualche variazione timbrica, «non è sinonimo di povertà creativa ma rivelazione del perfetto che in quanto tale non è variabile».

<sup>80</sup> P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, cit., p. 905, nota 63.

<sup>81</sup> I manufatti delle cosiddette "arti minori" – tessuti soprattutto, ma anche avori, metalli, legni, ceramiche, smalti etc. - di provenienza orientale e antico retaggio mesopotamico trova-

eroica”, in una sequenza con un cacciatore che infilza un leone nelle sezioni laterali ed un mostruoso ippogrifo in quella centrale. Risalente al periodo proto-dinastico sumerico (circa metà III millennio a.C.), la scenetta dell’uccisione di belve feroci e di animali fantastici era consueta nell’arte orientale bizantina e persiana. In Oriente, sin dalle origini, essa rimandava ad una mansione esclusivamente regale, e si traduceva in un’esaltazione concettuale della potenza indomita e vittoriosa del sovrano contro le forze maligne<sup>82</sup>. L’Occidente medievale mutuò il soggetto venatorio assieme al significato di fondo di vittoria del Bene sul Male, ma, con lieve variazione semantica, sostituì le Potenze Celesti cristiane ai sovrani orientali e lo collocò di preferenza sui portali delle chiese romaniche, spazi sacri invalicabili per il Demonio sempre in agguato<sup>83</sup>.

Probabilmente il modello dell’architrave è da rintracciarsi in un avorio, vista la cura particolaristica delle figurazioni, e di provenienza islamica, per le lunghe tuniche pieghettate a larghe brache, i cappucci conici dei venatori – insoliti per un *basileus* bizantino – e la punta della lancia che fuoriesce dalle carni

rono in tutto il Medioevo occidentale ampia circolazione, influenzando profondamente la sua civiltà figurativa. Particolarmente in Puglia, dove furono sempre attivi artigiani di diversa origine orientale (Cfr. P. BELLÌ D’ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 256-261; T. GARTON, *Islamic elements in early romanesque sculpture in Apulia*, in «Art and Archeology Research Papers», 4 (1973), pp. 100-116). Maria Stella Calò Mariani (*Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l’Oriente latino*, cit., pp. 34-66), mette in rilievo come la domanda di manufatti suntuari orientali provenisse soprattutto dagli aristocratici e dagli ecclesiastici, e fosse soddisfatta da una organizzazione marinairesca inizialmente amalfitana e pugliese, poi genovese e veneziana. Sul repertorio decorativo si vedano soprattutto M. T. LUCIDI (a cura di), *La seta e la sua via*, Catalogo della Mostra (Roma, 23 gennaio-10 aprile 1994), Roma, 1994; per la Campania, con spunti utili per la Puglia, l’ormai classico W. F. VOLBACH, *Oriental Influence in the animal sculpture of Campania*, in «The Art Bulletin», XXIV (Giugno 1942), pp. 172-80, e le voci in A. CI-LARDO (a cura di), *Presenza araba e islamica in Campania*, Atti del Convegno (Napoli-Caserta, 22-25 novembre 1989), Napoli, 1992.

<sup>82</sup> Cfr. E. ASCALONE, *I Sumeri*, in *La Storia dell’Arte. I, Le prime civiltà*, Milano 2006, p. 90; G. DE FRANCOVICH, *Il concetto della regalità nell’arte sasanide e l’interpretazione di due opere d’arte bizantine del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea di Troyes e la corona di Costantino IX Monomaco di Budapest*, in V. PACE (a cura di), *Persia, Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Napoli, 1984, pp. 78-105; R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., p. 218; G. DE FRANCOVICH, *La brocca d’oro del tesoro della chiesa di Saint-Maurice d’Agaune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico*, in *Persia, Siria e Bisanzio*, cit., p. 166.

<sup>83</sup> G. DUBY, *L’arte e la società medievale*, pp. 351-355. Per la mente dell’uomo medievale le forze del maligno si presentavano sotto forma dei numerosi accidenti quotidiani, quali i fenomeni atmosferici e idrogeologici, le incursioni nemiche, le belve, etc.; le figurazioni mostruose nell’arte, dunque, avevano anche un movente apotropico (F. ABBATE, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, I, cit., pp. 63-64 e 146-147).

infilzate delle fiere<sup>84</sup>. In Puglia il gusto diffuso per gli avori orientali aveva, si è detto, favorito una produzione locale, di cui rimane forse memoria nel celebre olifante del British Museum (fig. 37)<sup>85</sup>. Dal modello in avorio l'architrave si allontana però nella resa del rilievo, tabulare piuttosto che densa e preziosa, e nell'intaglio a potente sottosquadro, che, se non fosse per alcuni arcaismi – occhi a mandorla e con doppia o tripla linea di contorno, panneggio a pieghe parallele, la scansione di più piani di profondità, obliqui e digradanti verso il fondo – sarebbe piuttosto da accostare a certi manufatti del XIII secolo, come le lastre incrostate di Peregrino da Salerno nella cattedrale di Bari<sup>86</sup>.



Fig. 37. Londra, British Museum. Olifante in avorio (foto: Hispalois)

<sup>84</sup> In merito alle fonti dell'architrave, il Bertaux, ricercando aveva ipotizzato oggetti d'arredo orientali ma svincolati dalla tradizione bizantina (É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit., pp. 476-477). Maria Stella Calò Mariani (*Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l'Oriente latino*, cit., p. 53) e Umberto Scerrato (*Arte Islamica in Italia*, cit., p. 311) hanno visto una fonte dichiaratamente islamica; Pina Belli D'Elia (*Proposte innovative*, cit., p. 300) parla di un'ascendenza sasanide mediata da oggetti mobili bizantini e islamici. Ha visto riferimenti alla panoplia bizantina e saracena nell'abbigliamento dei cacciatori C. GUZZO, *L'esercito normanno nel Meridione d'Italia: Battaglie, assedi ed armamenti dei Cavalieri del Nord (1016-1194)*, Brindisi, 2013, pp. 102-103.

<sup>85</sup> R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., p. 259, scheda 95 (con bibliografia).

<sup>86</sup> P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., p. 299. Il Wackernagel (*Die Plastik*, cit., pp. 2, 47-48) ha datato l'architrave agli inizi del sec. XII e ha riscontrato affinità con le protomi del trono di Romoaldo a Canosa - negli occhi a mandorla - e con la figura centrale della cattedra di Elia - nei cappelli conici e nei panneggi a pieghe a "V" parallele -.

Di antica origine mesopotamica è il ribaltamento araldico della figurazione attorno ad un asse centrale, che nel trave però lascia agio a due variazioni: l'*hom*, l'albero sacro e della vita, è sostituito dal listello a perline e fuseruole, mentre risulta speculare alla prima immagine col leone non quella centrale ma l'ultima a destra<sup>87</sup>. Dalla mezzaluna fertile provengono ancora i mostruosi animali alati e i riccioli sovrapposti a mo' di cavaturaccioli delle criniere leonine e delle capigliature umane<sup>88</sup>. Il motivo del leone o dell'animale alato che volge la testa verso l'aggressore è invece diffusissimo nell'arte persiana achemenide (secoli VI-IV a. C.), prima di venire fagocitato anch'esso, come tutti i precedenti, nella civiltà figurativa islamica<sup>89</sup>.

Alcuni particolari, inoltre, allontanano il manufatto dalla codificata tradizione orientale e lo rendono un *unicum* nella scultura coeva. I tre personaggi denotano un'innovativa ricerca naturalistica spinta quasi ad intenti caratterizzanti. Nell'età differenziata, anzitutto, con i due laterali che presentano la barba della maturità e le ciocche ricciolute sotto i cappelli mentre il centrale le guance glabre della giovinezza ed una zazzera definita solo dal contorno continuo; ancora nei panneggi diversificati, a pieghe cadenti tra una cintura annodata nel primo personaggio ed a pieghe spezzate in una tunica senza cintura negli altri

<sup>87</sup> L'*hom*, l'albero sacro e taumaturgico che solitamente nelle figurazioni orientali funge da asse di simmetria, deriva probabilmente dai due alberi della vita e della verità che, secondo i libri caldei, erano collocati dinanzi la dimora degli dei assieme ai mostruosi animali da guardia (vedi S. GHIRSCHAM, *Arte persiana, Parti e Sasanidi*, Milano, 1962, p. 232). Nell'arte islamica viene spesso sostituito con un semplice palmetta, mentre nell'arte cristiana, ove appare a simboleggiare spesso l'Albero della Vita o l'Eucarestia, da motivi cristologici come viti a grappoli ed altro. Cfr. P. BELLI D'ELIA, *La lastra di Pollice scultore*, cit., p. 23, nota 4.

<sup>88</sup> Legati alle più antiche religioni mesopotamiche, gli animali fantastici - alati, ibridi, bicorporati, bifefali ed altro ancora - furono sempre intesi in Oriente come manifestazioni delle energie vitali di origine divina. Nell'arte antica e medievale, tanto in Oriente quanto in Occidente, essi rivestirono una funzione di volta in volta ornamentale o più spiccatamente simbolica, con un'accezione benigna o maligna a seconda del contesto iconografico. Si veda H. FRANKFORT, *Arte e architettura dell'Antico Oriente*, Torino 1970, pp. 16-17, 59 e 108; E. PORADA, *Antica Persia*, Milano, 1962, pp. 47 e 169; R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica in Italia meridionale*, cit., p. 218; G. DE FRANCOVICH, *La brocca d'oro*, cit. p. 166; U. SCERRATO, *Arte Islamica in Italia*, cit., p. 389.

Antichissima è anche la forma a cavaturaccioli dei riccioli, che compare in Mesopotamia già nelle sculture barbute del periodo protodinastico tra il 3000 e il 2340 a.C. e permane in tutta l'arte orientale fino all'età sasanide ed islamica (H. FRANKFORT, *Arte e architettura*, cit., p. 37 e tavv. 48, 49 e 57). Per quest'ultima si ricorda, tra i numerosi esempi, la criniera epidermica del celebre grifone bronzo del Camposanto di Pisa, di nota provenienza araba (in U. SCERRATO, *Arte Islamica in Italia*, p. 489, fig. 525).

<sup>89</sup> Cfr. E. PORADA, *Antica Persia*, cit., p. 189 e tav. p. 187.

due; nella la fresca inserzione del cagnolino e del volatile, infine, colti mentre mordono la coda alle belve<sup>90</sup>.

A scuotere l'intonazione fabulistica orientale sopraggiungono nel trave dei nuovi fremiti occidentali. Questi si scorgono facilmente nella deformazione quasi caricaturale dei due venatori laterali, dai volti camusi e dagli arti flessuosi che colmano l'*orror vacui* seguendo le linee strutturali; nei loro sorrisi caustici a labbra strette, nonché nel ritmo asmatico delle pieghe spezzate dei panneggi. Sigle grafiche che nel loro espressionismo riconducono inequivocabilmente allo "stile duro". Francesco Gandolfo, propugnatore della tesi autoctona, ha proposto una relazione stringente con alcune sculture campane dello stesso periodo, soprattutto con la celebre lastra aversana di Sigfrido e il drago Fafner (fig. 23), che egli reinterpreta, al pari delle scene brindisine, come "caccia eroica" al leone<sup>91</sup>.

Francesco Aceto, ha dal canto suo svincolato il trave brindisino dal contesto mediterraneo e lo ha posto in diretto collegamento, quasi ad anticiparle, con le manifestazioni inglesi della cosiddetta "Heredforshire School", in particolare con le figure della vasca battesimale della chiesa di Santa Maria Maddalena a Eardisley e quelle del portale della chiesa dei Santi Maria e David a Kilpeck<sup>92</sup>; in entrambi i casi si tratta di sculture più tarde di qualche decennio e pienamente romaniche nell'oggetto plastico, che ripropongono in maniera puntuale i tipi facciali taglienti e allucinati, i panneggi a striature parallele stretti da cinture, persino le punte di lancia che fuoriescono dalle carni trafitte. Magari, le sculture inglesi furono realizzate da artisti nordici che presero a modello quanto visto al seguito delle truppe crociate in Terrasanta o nel Sud Italia, e lo diffusero nell'altro polo normanno con un gusto più aggiornato.

Un ordine corinzio, di accezione bizantina reinterpretata in quattro gustose varianti, caratterizza i raffinati capitelli delle navate (figg. 28-31). Posti per fattura in manifesta relazione con gli omologhi della basilica di San Nicola a Bari<sup>93</sup>, furono probabilmente modellati sulla base di reperti classici ancora vi-

<sup>90</sup> Cfr. S. JUSCO, *Il maestro di San Benedetto a Brindisi*, cit., pp. 281-282.

<sup>91</sup> F. GANDOLFO *La scultura normanno-sveva in Campania*, cit., pp. 12-13.

<sup>92</sup> F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., pp. 334-335; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., p. 178. Sulla vasca di Eardisley si veda L. MUSSET, *Inghilterra normanna*, Milano, 1983, p. 402 e foto 118-119. Sulle sculture del portale di Kilpeck, datate tra il 1135 e il 1145 e dagli apporti molteplici, *Ivi*, p. 410 e foto 129 ed U. GESSE, *La scultura romanica*, in R. TOMAN (a cura di), *L'arte del Romanico*, Milano, 1999 (ed. or. 1996), pp. 322, 323 e 337.

<sup>93</sup> M. WACKERNAGEL, *Die Plastik*, cit., p. 57; G. MÖRSCH, *Recensione a F. SCHETTINI, La Basilica di San Nicola di Bari*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 31 (1968), pp. 151-158.

sibili in città; dai modelli antichi si distaccano tuttavia nell'intaglio più deciso e affilato del fogliame, nelle nervature risentite e nella modellazione frappata e crepitante, capace di intense vibrazioni pittoriche.

L'unico capitello zoomorfo della navata è collocato nella prima campata a partire dall'ingresso occidentale (figg. 30-31). Un doppio anello d'acanto a lingue carnose sorregge quattro animali passanti a figura intera: due arieti monofali convergenti nello spigolo di Nord-Ovest, un leone ed un vitello che seguono gli arieti partendo dallo spigolo opposto. Arieti e vitello veicolano un significato cristologico, essendo vittime sacrificali per eccellenza; più incerta è la valenza del leone, rappresentato nell'atto di sbranare un animale più piccolo, un cerbiatto oppure un vitellino, come suggeriscono gli zoccoli della vittima. Due altre protomi leonine spuntano sotto l'abaco, intente ad azzannare la schiena degli arieti.

L'iconografia degli animali passanti non trova riscontro nell'arte bizantina, e risulta un ulteriore portato occidentale. Analogie sono state riscontrate con un capitello a leoni passanti della chiesa abbaziale della SS. Trinità di Venosa, oggi riutilizzato come acquasantiera<sup>94</sup>, e con i capitelli nel deambulatorio della cattedrale di Aversa (fig. 24), dove appaiono leoni a teste angolari fuse o adossate. Oltre ai particolari iconografici, tutte queste sculture condividono l'intellettuale compressione dei volumi entro i piani perimetrali, l'inquietudine ferina delle maschere dai denti aguzzi, l'intaglio deciso e condotto per linee spigolose tipico dello "stile bloccato"<sup>95</sup>.

Altre caratteristiche come i velli a ciocche continue e sovrapposte degli arieti, i riccioli "mesopotamici" del leone, l'orlo arcaico degli occhi, rilevato e a doppia linea, richiamano inoltre le sculture del chiostro e dell'architrave, pur nell'impressione di una secchezza maggiore. La stessa impaginazione è presente in due capitelli erratici oggi depositati nel Museo Archeologico Provinciale "F. Ribrezzo", uno proveniente dalla cattedrale normanna e l'altro, molto più grande, dall'abbazia benedettina di Sant'Andrea all'Isola. Si tratta di

<sup>94</sup> Secondo Francesco Abate (*Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., pp. 148-149) il capitello venosino proverrebbe dalla chiesa fatta erigere dal conte Drogone tra il 1043 ed il 1051, sottoposta in seguito a numerosi rimaneggiamenti. Corrado Bozzoni (*Saggi di architettura medievale – La Trinità di Venosa. Il Duomo di Atri*. Università di Roma 1979, pp. 47-55) lo riporta ad alcuni semicapitelli del deambulatorio della nuova chiesa della seconda metà del XII secolo, questi ultimi forse di reimpiego. Cfr. inoltre P. BELLI D'ELIA, *Proposte innovative*, cit., pp. 306-308. F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., p. 329.

<sup>95</sup> P. BELLI D'ELIA, *Italia Romanica. La Puglia*, cit., pp. 98-99; EADEM, *Proposte innovative*, cit., pp. 306-08; F. ACETO, *Pittura e scultura dal tardo-antico al Trecento*, cit., p. 329.

due pezzi datati tra fine XI e inizi XII secolo, che risultano più corsivi e sciolti nei tratti<sup>96</sup>.

La replica del tema comprova un effettivo collegamento tra le tre fabbriche, in una città caratterizzata, al tempo, da indirizzi artistici molteplici ma ugualmente disponibili alla sperimentazione e alla contaminazione. Nei corridoi del chiostro, rinfrancate dalla densa frescura, un tempo le monache ruminavano sui testi sacri, cercando rispondenze nelle immagini demoniache scolpite dei capitelli: per le religiose un assedio di forze camuse e proditorie, che spiavano, tentavano e traviavano, si frapponevano sulla strada della salvezza. Ancora oggi la luce assedia e staglia i loro ghigni beffardi, ne carezza le curve liminari, sguscia con nettezza i volumi compressi entro piani paralleli. Non paga, ne trasfigura la traccia vitale entro astrazioni della forma, e posa l'ombra in ricetti netti e inviolabili.

Tra la maggioranza a facce lisce spiccano cinque stampelle ad animali addossati e due fitomorfe; tutte sculture comunque omogenee nello stile da far pensare, se non ad un'unica mano, quantomeno a maestranze di identica formazione<sup>97</sup>.

Il primo dei due capitelli fogliati (fig. 32) è articolato in due prismi sovrapposti e separati da un torciglione marcapiano continuo. Quello superiore, a base rettangolare, presenta degli incavi lanceolati stanti e forati sui dossi taglianti - non erano riempiti a mastice, dunque -, che ritornano in altre due stampelle e nel solito archivolto del Museo. Il decoro è ascrivibile ad un più antico repertorio longobardo, rintracciandosi in cinque stampelle ad "incavi geometrizzanti" di Benevento - una conservata presso il Museo del Sannio e quattro presenti nel chiostro di Santa Sofia - ed in alcune lastre presenti a Capua<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Il Wackernagel (*Die Plastik*, pp. 25-28) datò i pezzi dell'altro polo benedettino agli inizi del XII secolo, sulla base delle vicissitudini cittadine. Pina Belli D'Elia, che è ritornata a più riprese sull'argomento, di recente ha proposto per il poderoso capitello ad animali passanti del Museo un arco di tempo che intercorre tra il 1059 - anno di fondazione dell'abbazia isolana - e agli anni Ottanta dell'XI secolo; esso precederebbe dunque, anche se di poco, il capitello del monastero femminile. Cfr. P. BELLI D'ELIA, *I segni sul territorio*, cit., p. 270.

<sup>97</sup> Maria Stella Calò Mariani (Note alle illustrazioni, in A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, cit., pp. 208) ipotizza che alcuni capitelli - non li specifica - siano tarde imitazioni dei secoli seguenti.

<sup>98</sup> Mario Rotili ha datato agli inizi dell'XI secolo l'esemplare del museo beneventano, ed evidenziato una maggiore diffusione degli incavi a motivi geometrizzanti nel XII secolo, periodo cui ascriveva le stampelle visibili nel chiostro di Santa Sofia (M. ROTILI, *La diocesi di Benevento*, Corpus della scultura altomedievale, V, Spoleto, 1966, pp. 69-70 e tav. XXIII n. 59); L. R. Cielo, in un saggio specifico sul motivo decorativo, ne ha ipotizzato l'origine in ambito prettamente lon-

Lungo le facce del blocco inferiore, pentagonale, compaiono delle foglie d'acanto spinoso simili a quelle di cardo, dal solito modellato pungente.

Il secondo capitello fogliato (fig. 33) si connota come un semplice prisma pentagonale. Le palmette dritte nelle facce maggiori richiamano quelle degli intradossi del portale, mentre l'intreccio a tre capi è rapportabile a quello degli estradossi dello stesso.

Nei capitelli zoomorfi, la compressione delle forme animali entro i piani paralleli della tettonica e la profilatura camusa delle sporgenze facciali manifesta apertamente lo "stile bloccato"; per le analogie si deve guardare, più che le coeve stampelle baresi, quelle di Canosa reimpiegate nella cripta della cattedrale e del Katòlikon di Apollonia, in Albania<sup>99</sup>. L'inquietante sogghigno a denti seghettati e lo sguardo allucinato delle fiere – dagli occhi a globo ovale verticale e sporgente, contornati da un'arcaica linea doppia – esulano dall'atmosfera fiabesca che caratterizzava i modelli bizantini. E' il medesimo, veevamente espressionismo delle protomi leonine della navata, e in ambito allargato, delle sculture di Canosa, di Aversa e delle altre del gruppo.

Tipico della scultura architettonica pugliese dei secoli XI e XII, il capitello ad animali addossati prosegue la tendenza mediobizantina di trasporre in una materia non deperibile i soggetti presenti nell'arte sontuaria. Apparso nell'antica Mesopotamia già nel III millennio a. C., lo schema araldico non intende rappresentare due distinti soggetti ma, a dirla col Francovich, è «la ripetizione

gobardo; riconoscendolo in alcuni frammenti murati in San Marcello (secoli VIII-IX) e in San Salvatore (fine secolo X) a Capua, egli ha dunque sostenuto la "primogenitura" in quest'ultimo centro (L. R. CIELO, *Decorazione a incavi geometrizzanti nell'area longobarda meridionale*, in «Napoli Nobilissima», XVII (1978), pp. 174-186). Francesco Aceto, in seguito, ha proposto di considerare tutti i capitelli beneventani realizzati all'epoca di Arechi II ed in seguito reimpiegati nel chiostro normanno oggi visibile; tali pezzi traevano ispirazione dalla decorazione ad alveoli di fibule e fibbie di cintura gotiche e gepide (F. ACETO, *La scultura*, in M. ROTILI (a cura di), *La cultura artistica nella Longobardia meridionale*, Napoli, 1980). Sulla stessa linea R. Naldi (*Ritorno al chiostro di Santa Sofia a Benevento*, cit., pp. 42-44).

<sup>99</sup> I noti esemplari baresi, un capitello a sfingi addossate, un altro a leoni addossati ed un semicapitello con leone, oggi alla Pinacoteca ed al Castello Svevo, provengono dalla cattedrale fondata da Bisanzio nel 1034 e proseguita per molti decenni prima dei profondi rimaneggiamenti di fine XII secolo. Vedi. P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 109-110 e figg. 122-124, che li data attorno alla metà dell'XI secolo, e F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., p. 108, che li considera più "romanici" e ne propone una datazione più bassa. Sugli esemplari canosini, reimpiegati nella cattedrale ma d'ignota provenienza, cfr. P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 92-93 e figg. 107-110.

Per i capitelli albanesi, coevi e realizzati all'arrivo di una comunità bizantina, si rimanda a H. e H. BUSCHHAUSEN, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien. Byzantiner, Normanner und Serben im Kampf um die Via Egnatia*, Wien, 1976, pp. 101-140, e figg. 58-74.

precisa ed esatta in senso antitetico di una sola figurazione entro la stessa composizione [che] toglie al soggetto la sua unicità temporale e storica, lo sottrae all'incessante fluire del tempo e lo pone, per così dire, su di un piano di esistenza atemporale e atemporale, immutabile e perenne»<sup>100</sup>.

Un principio di logica metafisica, dunque, che sin dall'arte mesopotamica più antica si presta al connubio con soggetti fantastici e soprattutto con animali alati, espressione della forza generatrice divina<sup>101</sup>. Ampiamente utilizzato nei successivi periodi assiro-babilonese, achemenide e sasanide, il motivo araldico si riversò nell'arte bizantina ed islamica, quindi, infine, nell'arte occidentale<sup>102</sup>. Il suo carattere intellettualistico fu apprezzato in modo particolare dall'arte pugliese dell'XI secolo, raffinata e rarefatta; quest'ultima più delle altre seppe adattare la valenza trascendentale e atemporale dello schema alla concezione medievale del chiostro, uno spazio «che, a coloro che hanno scelto di ritirarcisi, parla il linguaggio compiuto e perfetto del mondo soprannaturale»<sup>103</sup>.

A Brindisi l'araldica perfezione orientale si fonde infine con i nuovi fremiti occidentali. Le stampelle propongono un vario campionario di arieti, buoi, orsi e leoni alati (figg. 34-36); tutte le fiere sono addossate e sviluppate non a tutto tondo ma come un rilievo piatto, proiettato ortogonalmente sull'ideale piano di fondo. I velli a ciocche sovrapposte e i riccioli richiamano subito gli animali passanti della navata e dell'architrave, ma la maggiore linearità dei dettagli fa pensare, più che ad avori, a tessuti e a metalli islamici come piatti, vasi, acquamani e bruciapfumi<sup>104</sup>. Poco appariscente ma preziosa è la nota ornamentale delle ali a nastro dei leoni, piatte e striate; secondo un consueta

<sup>100</sup> G. DE FRANCOVICH, *Il concetto della regalità nell'arte sasanide*, cit., p. 85.

<sup>101</sup> Vedi *supra*, nota 88.

<sup>102</sup> G. DE FRANCOVICH, *Il concetto della regalità nell'arte sasanide*, cit., p. 84.

<sup>103</sup> G. DUBY, *L'arte e la società medievale*, cit., p. 350.

<sup>104</sup> Sul trattamento del pelame si possono effettuare interessanti confronti soprattutto con gli acquamani leonini di Berlino (cfr. E. MEYER, *Romanische Bronzen und ihre islamischen Vorbilder*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel*, Berlin, 1959, pp. 317-322, qui p. 317, ft. 5); del Museo di Castel Ursino a Catania, copie moderne di esemplari medievali; del Museo Civico di Viterbo, che, sebbene datati tra XII e XIII secolo e di realizzazione tedesca, si rifacevano ad esemplari precedenti direttamente importati dall'Oriente islamico (cfr. U. SCERRATO, *Arte Islamica in Italia*, cit., p. 470, fig. 515). A tali fonti sono stati ricondotti i capitelli a testa angolare fusa della cripta di Otranto (P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico*, cit., pp. 169-171 e figg. 238-239) e gli altorilievi con leoni sul portale centrale della cattedrale di Carinola di fine XI secolo (per cui vedi F. GANDOLFO *La scultura normanno-sveva in Campania*, cit., fig. 3). Un pelame analogo caratterizza le figure di un cero pasquale in Santa Maria della Pietà a Cori, data al XII secolo (cfr. *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma, 1958, tav. 481).

stilizzazione sasanide, risultano arricciate in alto e impreziosite all'attaccatura da squame lanceolate, perline e rombi<sup>105</sup>. Richiamando brevemente quanto assodato nel corso della disamina, dunque, per il complesso brindisino è emersa soprattutto la fitta trama di rapporti con i più importanti monumenti del suo tempo, meridionali e non, in virtù di una comunanza di gusti tra i conquistatori normanni. Le propensioni estetiche di costoro poterono essere soddisfatte grazie a un'ampia e consistente circolarità di rapporti, in un periodo in cui le dinamiche congiunturali – guerre di conquista, pellegrinaggi, e, di lì a poco, crociate – determinavano un'estrema mobilità di uomini, idee, artisti e modelli. Per circa un ventennio, poi, il grande impulso dato dai Normanni all'edilizia religiosa offrì alle maestranze l'opportunità di spostarsi di cantiere in cantiere: si delineò di conseguenza un quadro artistico abbastanza omogeneo, in cui le differenze formali tra i poli, minime, possono essere imputabili perlopiù ai diversi modelli impiegati di volta in volta<sup>106</sup>.

A Brindisi si può ritenere che gli indirizzi artistici furono imposti dal *dominator* Goffredo in accordo con le prime badesse, magari anch'esse di origine transalpina. A marcare la differenza con altri monumenti normanni meridionali furono la perizia e il gusto poetico di un ignoto *protomagister* nordico, a capo un cantiere in gran parte composto da carpentieri e scalpellini locali: un'artista capace di fondere sincretisticamente arcaismi e tendenze innovative, tradizioni locali e respiri cosmopoliti, ricercando sempre la massima qualità.

<sup>105</sup> E. PORADA, *Antica Persia*, cit., p. 239. Le perline alla base delle ali, però, furono una creazione dell'antica arte indiana (*ivi*).

<sup>106</sup> F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, I, cit., p. 146.