

L'architrave istoriato della chiesa di San Benedetto a Brindisi: un problema iconografico

Teodoro De Giorgio

Le ricerche moderne sul complesso monastico brindisino di San Benedetto (fig. 57), nei documenti antichi chiamato di «*Santa Maria Antiqua*» o «*Veterana*» perché fondato sulle rovine della vecchia città («*in vetere civitate*»),¹ per quanto abbiano avuto il merito di fare luce sulla fondazione normanna del monumento (risalente al 1090),² individuando in Goffredo, conte di Conversano e primo *dominator* normanno di Brindisi,³ e in sua moglie Sichelgàita gli artefici dell'edificazione, e sulle singole fasi architettoniche, nonché sulle oggettive sperimentazioni adottate dalle maestranze,⁴ a tutt'oggi mancano di uno studio mirato sul principale rilievo scultoreo dell'intera struttura: l'architrave istoriato del portale marmoreo del fianco meridionale (figg. 58, 59), che – a ragione – è considerato tra i più pregevoli episodi figurativi medievali dell'intera area brindisina e che, insieme con i capitelli della chiesa e del chiostro e con la cornice di una monofora, è quanto si conserva dell'originario corredo scultoreo del cenobio benedettino. Il portale, da una parte degli studiosi identificato in quello che prima dei rimaneggiamenti settecenteschi doveva trovarsi sulla facciata principale (secondo Giuseppe Marella l'«archivolto rivela una corda pari al rincasso dell'arco in controfacciata»)⁵ e da altra parte in quello originario del fianco meridionale (secondo Anna Maria D'Achille e Antonio Iacobini il portale, le cui dimensioni appaiono inadeguate per quello principale, «si inserisce coerentemente nell'articolazione della parete esterna, posizionandosi nell'intervallo tra due paraste»)⁶ è delimitato da una raffinata cornice a fitti e continui intrecci viminei a tre capi con inserimento di motivi vegetali e zoomorfi; l'architrave, correntemente datato agli inizi del XII secolo, si compone di tre metope figurate, sormontate da un'aggettante copertura a pale d'acanto e delimitate, in alto e nelle due fasce verticali, da cornici a cannule e fusaiole. Nella prima metopa da sinistra (fig. 60, tav. VII) un uomo con sottili baffi, ritratto frontalmente, ad eccezione di capo e piedi, a figura intera e con indosso

pileo, da cui escono copiosi riccioli, gambesone a fasce (noto anche come farsetto d'arme) e larghe brache con cintura in vita, è in atto di configgere una lancia nella coscia destra di un grosso leone (si intravede la punta fuoriuscire dalle carni), di cui tiene afferrata saldamente con la mano la zampa sinistra; la fiera, dalle cui fauci prorompe un tralcio ligneo con foglie alle estremità, è mostrata di profilo e con la coda, arcuata a cerchio e con pennacchio spigato, che viene addentata da un piccolo quadrupede dalle sembianze canine. Nella seconda metopa (fig. 61) un uomo imberbe, dalla folta chioma e di statura superiore rispetto al precedente personaggio, è ritratto, frontalmente – con sguardo rivolto verso l'osservatore – con indosso tunicella e larghe brache a motivi geometrici che lasciano scoperte le tibie, inginocchiato sulla gamba destra mentre è in procinto di trafiggere con una lancia la coda squamata terminante a punta e avviluppata in due spire di un drago alato, che tiene sollevata con la mano sinistra; il drago, delineato di profilo, trae dalle fauci dai denti aguzzi, quasi sibilando, la lunga lingua sulla cui estremità è collocata una piccola sfera che sembra offrire all'uomo; nella porzione inferiore del rilievo, posti tra uomo e drago, si scorgono tre cerchi concentrici. Nella terza metopa (fig. 62) viene riproposta, in versione speculare, la precedente scena dell'uomo che affronta il leone, ma con alcune varianti: il personaggio è provvisto di barba, indossa pileo con cordella a fiocco, tunicella e larghe brache a motivi geometrici senza cintura, al posto del cane figura un volatile e sulla coscia sinistra del leone è inciso un simbolo spiraliforme.

Chi si occupa di iconografia e, ancor più, di iconologia sa, per consolidata esperienza, quale difficoltà comporti l'interpretazione del significato di un'immagine la cui composizione risulti particolarmente oscura, o esuli dai consolidati canoni esegetici, e di cui non sussistano documenti d'archivio o testimonianze storiche o fonti scritturistiche utili a chiarirne il senso. Il rischio – come sovente accade – è di incorrere in interpretazioni forzate o, peggio ancora, fantasiose, che alterano significato e funzione delle stesse immagini e risultano fuorvianti per il prosieguo degli studi. Nel caso dell'architrave in questione, l'impossibilità di giungere a un'interpretazione pacifica sulla base del materiale iconografico e documentario disponibile è testimoniata dagli studi pregressi, che si sono per lo più limitati a parlare di «caccia eroica» di ascendenza orientale,⁷ il cui significato, liquidato sbrigativamente come di semplice «vittoria del bene sul male», rimane tuttora un mistero. Dai primi decenni del Novecento in avanti, illustri specialisti si sono provati a rintracciare i modelli formali della composizione in esame: nel lontano 1904 Émile Bertaux, personalità di spicco dell'École Française di Roma,

ipotizzava origini orientali, derivate da oggetti d'arredo, ma svincolate dalla tradizione bizantina;⁸ nel 1911 Martin Wackernagel riscontrava affinità con la produzione di area barese;⁹ in tempi più recenti Maria Stella Calò Mariani e Umberto Scerrato hanno scorto presunte fonti di riferimento islamiche,¹⁰ mentre Valentino Pace riferimenti transalpini,¹¹ Pina Belli D'Elia ascendenze sasanidi,¹² Francesco Aceto i riflessi nordici della cosiddetta «Heredforshire school»¹³ e Francesco Gandolfo richiami alla tradizione scultorea campana.¹⁴ Il presente contributo, che non ha la pretesa di fornire un'interpretazione iconologica univoca del complesso episodio figurativo brindisino, si propone di offrire nuovi spunti utili a fare luce sul reale senso dell'architrave, attraverso l'analisi di specifici elementi iconografici a tutt'oggi (paradossalmente!) sfuggiti alla critica moderna – muovendo dal presupposto (non sempre dato per scontato) che ogni elemento simbolico abbia un preciso significato in funzione del contesto – e il ricorso a fonti scritturistiche che largo seguito ebbero in ambiente benedettino.

A colpire l'attenzione del fedele medievale che varcava la soglia della chiesa di Santa Maria Veterana doveva senza dubbio essere la presenza del drago e dei due leoni in posizioni speculari. Per sgombrare subito il campo da semplicistiche interpretazioni di matrice venatoria, è fondamentale innanzitutto porci alcune domande: come mai l'artista ha scelto di collocare questi due animali – protagonisti assoluti dei bestiari medievali e che tanto timore incutevano nell'immaginario collettivo – in un simile contesto devozionale? E, soprattutto, perché ha voluto rimarcare l'importanza del leone replicando la scena nelle metope laterali? L'associazione dei due animali ha origini antiche, risalenti alla tradizione veterotestamentaria. Nel salterio, che racchiude la speranza salvifica dell'avvento del Messia, si legge nel testo ebraico del salmo sapienziale 91 (secondo la numerazione ebraica) che il giusto godrà della protezione di Dio e sarà in grado di vincere le seduzioni del male e di soggiogare le creature più temibili dell'intero bestiario biblico, al punto che, come rivelato dal verso 13: «Sul leone e sull'aspide camminerai, calpesterai leoncello e drago».¹⁵ Per tutto il salmo viene rivolto al giusto l'invito a confidare nella protezione del Signore, il solo in grado di liberarlo da ogni pericolo, sia materiale che spirituale. È questa la fonte principale a cui teologi e artisti, dall'età patristica al Basso Medioevo, hanno attinto per rappresentare, con figure verbali e immagini, il cristiano come un guerriero trionfante sul leone e sul serpente/drago.¹⁶ Tuttavia, mentre il drago è sempre interpretato dai Padri con valenza negativa, in quanto ritenuto incarnazione dell'antico nemico del genere umano, descritto con dovizia di particolari dall'evangelista Giovanni nell'*Apocalisse*,¹⁷ il leone è un animale

dalle *oppositae qualitates*, in grado di assumere valenze positive o negative in funzione del contesto («*Et in bonam et in malam partem*»). Il leone, dunque, può identificare tanto il Cristo, «il Leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide»,¹⁸ la cui voce è invito alla salvezza per i giusti e giudizio di condanna per i peccatori,¹⁹ quanto l'anticristo, il diavolo, che – come avverte san Pietro – «come leone ruggente va in giro, cercando chi divorare»;²⁰ l'apostolo raccomanda di essere temperanti, di vigilare e invita: «Resistetegli saldi nella fede».²¹ La testimonianza di sant'Ippolito di Roma (ca 170-235), tra i più apprezzati teologi e scrittori cristiani dell'età precostantiniana, conferma l'assunto: «Poiché il nostro Signore e Salvatore Gesù Cristo, il Figlio di Dio, per il suo carattere regale e glorioso è stato preannunziato come un leone (*Gn* 49, 9; *Ap* 5, 5), allo stesso modo le Scritture proclamarono in anticipo che l'anticristo sarebbe stato simile a un leone (*1 Pt* 5, 8; *Dt* 33, 22), per il suo carattere tirannico e violento. L'ingannatore vuole infatti assimilarsi in tutto al Figlio di Dio. Leone il Cristo e leone l'anticristo. Re il Cristo e re terreno l'anticristo».²²

Se di tale similarità gli autori paleocristiani erano ben consapevoli, come potevano i fedeli medievali – e come possiamo, tanto più, noi oggi – identificare, nell'atto pratico del vedere, i leoni dell'architrave brindisino? In realtà, le due fiere solo apparentemente sono identiche; si distinguono infatti, oltre che per impercettibili varianti, quali il numero dei riccioli della criniera, le pieghe addominali e il volume del capo, in virtù di un particolare ben preciso: sulla coscia del leone della metopa destra si scorge chiaramente un simbolo circolare spiraliforme (fig. 63), descritto da chi in passato si è occupato della chiesa di San Benedetto come un misterioso «asteroide»²³ o un non meglio precisato motivo decorativo. L'uso di marchiare le cosce degli animali risaliva all'ambiente persiano, dove le bestie, e in special modo i cavalli, destinate al sovrano dovevano riportare un motivo a forma di stella.²⁴ Nel caso brindisino, la Persia – che pure è stata tirata in ballo dagli studiosi²⁵ – c'entra poco, giacché si tratta di un antico simbolo della cultura armena (fig. 64), chiamato «*arevakhach*» (traducibile in «ruota armena dell'eternità»), la cui origine è pagana, legata al culto del sole, e le cui maggiori attestazioni risalgono proprio al Medioevo, quando si carica di una precisa valenza cristologica, al punto da essere collocato sulle facciate delle chiese (fig. 65), sulle stele, sulle croci in pietra («*khachkar*») e sui cippi funerari (fig. 66) per indicare la vittoria di Cristo sulla morte e il conseguente concetto di eternità dell'anima. La ruota armena dell'eternità, dunque, ha funzione altamente simbolica e nel nostro caso è composta da 10 petali o raggi,²⁶ con riferimento biblico

al decalogo mosaico, e ha moto circolare orario, per sottolineare la signoria di Cristo sul tempo. A una lettura attenta di quanto rimasto dell'antico complesso benedettino è possibile rilevare che il richiamo alla cultura armena non si esaurisca qui, ma ritorni – a mio avviso – anche nel carattere marcatamente tabulare delle sculture²⁷ e, come notato da Michele D'Elia e Sabino Jusco, potrebbe servire per spiegare la peculiarità architettonica delle absidi rettificate della chiesa, la quadratura dei parametri murari e forse l'origine delle archeggiature esterne.²⁸ Dopotutto, l'ipotesi di influssi armeni non è da considerarsi così azzardata, specie per una città culturalmente cosmopolita come Brindisi, porto d'imbarco/sbarco privilegiato per/dall'Oriente. D'altra parte, negli anni venti del Novecento erano stati per primi Pietro Toesca e Giorgio Rosi a individuare influssi armeni nell'architettura romanica, e in particolare in quella pugliese.²⁹

Giunti a questo punto, resta da chiarire chi siano e che funzione abbiano i tre personaggi in atto di trafiggere rispettivamente il leone di sinistra, cioè l'anticristo, il drago centrale, ovvero Satana, e il leone di destra, vale a dire Cristo. Nella tradizione benedettina il monaco è equiparato a un guerriero che, nel 'deserto' della vita cenobitica, deve essere in grado, sostenuto dalla fede in Cristo e munito dell'«armatura di Dio» di cui parla san Paolo nella *Lettera agli Efesini*, di «resistere alle insidie del diavolo»,³⁰ che – come ci informa san Gregorio Magno nella *Vita di san Benedetto* – ai suoi occhi assume le sembianze di un drago, pronto a sedurlo e a divorarlo.³¹ Il drago è menzionato anche nella cosiddetta «medaglia di San Benedetto» («*Nomisma Sancti Benedicti*»), la cui devozione divenne popolare nella prima metà dell'XI secolo e che ancora oggi è ritenuta in grado di compiere guarigioni prodigiose ed esorcismi.³² Sul retro della medaglia figurano i seguenti versi: «*Non draco sit mihi dux/Crux sacra sit mihi lux/Vade retro, Satana/Numquam suade mihi vana/Sunt mala quae libas*». Da queste parole, che compongono una fra le più note preghiere di esorcismo, da una parte si evince quanto l'associazione tra il drago e Satana sia pacifica anche in ambiente benedettino e dall'altra traspare la coscienza che al diavolo, che seduce l'uomo mediante l'esaltazione della vanità, si possa resistere solo con l'aiuto della croce di Cristo e – come prescritto da san Benedetto nella *Regula* – della Santa Trinità.³³ Ecco spiegata la scena della metopa centrale: il drago, Satana, tenta un giovane monaco benedettino, in abbigliamento militare, con un dono dalla forma circolare, verosimilmente una grossa perla o una moneta, posta sulla punta della sua lingua (dai bestiari medievali si apprende che il drago non morde, ma avvelena leccando con la lingua: «*Lecca e losinga per trare a lui la deletosa gente secolare*»),³⁴ ma questi,

saldo nella fede e con l'aiuto della Santa Trinità (rappresentata dai tre cerchi concentrici, dinanzi ai quali l'uomo è inginocchiato), rimane indifferente alle sue profferte ed è pronto a trafiggerlo – con un gesto di antica tradizione iranica, che esprime dominazione fisica, stringe la coda del mostro – e, con sguardo frontale ed espressione serena (serenità che traspare altresì dall'assenza dell'elmo), invita l'osservatore a fare altrettanto. A tal proposito, precise strategie visive sono state adottate dall'artista per far convergere lo sguardo dell'osservatore proprio sulla scena centrale, fulcro dell'intera composizione. A questo scopo le scene laterali risultano disposte in modo speculare e le lance dei due guerrieri posizionate in maniera trasversale. Nella metopa sinistra il monaco benedettino, sempre in abiti da guerriero (questa volta munito di elmo, dall'aspetto simile a un berretto frigio o al cappuccio di una cocolla), trafigge l'anticristo, in specie di leone, di cui tiene afferrata la zampa sinistra, mentre quest'ultimo tenta di sedurlo (san Giovanni sostiene che «il seduttore è l'anticristo») ³⁵ con la sua voce possente, che esce dalle fauci come un tralcio ligneo provvisto di ben otto dardi o teste di serpente che lambiscono l'uomo; in basso, un cane – «animale che conosce molto li soi benefactori, et è loro molto fedele» ³⁶ e pronto «a lo morire per la defesa de lo suo signore [...] a patire oni dolore. Sì fece Cristo per l'alme guarire» ³⁷ – morde la coda del leone, a significare la presenza divina al fianco del cristiano, che indossa l'armatura menzionata dall'Apostolo: «Prendete perciò l'armatura di Dio, perché possiate resistere nel giorno malvagio [...] state dunque ben fermi, cinti i fianchi con la verità, rivestiti della corazza della giustizia, e avendo come calzatura ai piedi lo zelo per propagare il vangelo della pace [...] potrete spegnere tutti i dardi infuocati del maligno; prendete anche l'elmo della salvezza». ³⁸ Nella metopa destra Cristo, in specie di leone, dalle cui fauci prorompe mite la sua parola di salvezza che germina (alle estremità del tralcio si distinguono quattro foglie, svuotate all'interno e con venature), è afferrato per la zampa destra e trafitto da un uomo in abiti militari, caratterizzato da una lunga e ispida barba. Si tratta, ancora una volta, dell'anticristo, il nemico escatologico del Messia «che nega il Padre e il Figlio» ³⁹ e a cui «fu permesso di far guerra contro i santi». ⁴⁰ San Paolo, infatti, nelle sue *Lettere ai Tessalonesi*, riferisce che l'anticristo, oltre ad avere l'aspetto del leone, ha anche sembianze umane: è «l'uomo iniquo, il figlio della perdizione», ⁴¹ il cui destino ultimo, nonostante gli apparenti successi (il profeta Daniele avverte che «avrà successo finché non sarà colma l'ira»), ⁴² è quello di essere condannato e sconfitto da Cristo al momento della sua seconda venuta. ⁴³ Collocato tra le zampe del leone, un rapace, riconoscibile dal becco adunco, dalle orecchie e dagli artigli (verosimilmente

un gufo, descritto dai bestiari medievali come simbolo dei «peccatori devianti», o ancor più un nitticorace, che secondo il *Fisilogo* latino raffigura coloro «che respinsero da sé il Signore e Salvatore nostro che veniva per salvarli»⁴⁴, è in atto di beccargli la coda.

Da quanto fin qui esposto, le immagini presenti sull'architrave della chiesa di San Benedetto, ispirate entro certi limiti da modelli della tradizione culturale armena, avrebbero valenza prettamente salvifica, volta a spronare il cristiano (nella metopa sinistra) a indossare l'armatura di Dio per opporsi all'anticristo, a resistere (nella metopa centrale) alle seduzioni del maligno per intercessione della Santa Trinità e a confidare (nella metopa destra), soprattutto nelle avversità e nell'apparente sopraffazione del male, nella salvezza offerta da Cristo e nella sua conseguente promessa di eternità.

NOTE

¹ DELLA MONACA 1674, p. 692; DE LEO 1846, p. 30; ASCOLI 1896, p. 67; IUSCO 1977, p. 273; JURLARO 1986, p. 45.

² DELLA MONACA 1674, pp. 339-340. Vd. inoltre WACKERNAGEL 1911, p. 2.

³ Sulla figura di Goffredo cfr. CONIGLIO 1976, pp. 111-121.

⁴ Cfr. BELLI D'ELIA 1990a, p. 303, nota 22.

⁵ MARELLA 2013, p. 153. Si veda inoltre JUSCO 1977, p. 281, e *S. Giovanni al Sepolcro...* 2001, p. 29. Nel Museo archeologico provinciale di Brindisi si conserva un frammento di archivolto che per dimensioni e fattura potrebbe appartenere all'originario portale meridionale di San Benedetto, cfr. BELLI D'ELIA 1973, p. 699; GARTON 1984, p. 289.

⁶ D'ACHILLE, IACOBINI 2016, p. 278. Nel loro contributo gli studiosi sostengono che il portale principale abbia potuto trovare nuova collocazione nel limitrofo complesso conventuale di Santa Maria del Carmine, come dimostrerebbe il rilievo grafico (Paris, BnF, estampes, Vb 132 h Fol, P64194, n. 369) fatto realizzare da Aubin-Louis Millin nel corso del suo soggiorno brindisino del 1813, pp. 273-281. Si veda inoltre WACKERNAGEL 1911, p. 125, nota 2; GARTON 1984, pp. 143, 282-283; BELLI D'ELIA 1990a, pp. 300-301; EAD. 2003, p. 214.

⁷ GANDOLFO 1999, pp. 12-13; MARELLA 2013, pp. 183-184.

⁸ BERTAUX 1904, I, pp. 476-477.

⁹ WACKERNAGEL 1911, pp. 2, 47-48.

¹⁰ CALÒ MARIANI 1975, p. 53; SCERRATO 1979, p. 311.

¹¹ PACE, D'ONOFRIO 1981, p. 216.

¹² BELLI D'ELIA 1990a, p. 300.

¹³ ACETO 1993, pp. 334-335.

¹⁴ GANDOLFO 1999, pp. 12-13.

¹⁵ Per questa traduzione vd. *Il libro dei Salmi* 1955, p. 806. Si veda in proposito DE GIORGIO 2017, pp. 343-356, 619-627.

¹⁶ Nel linguaggio patristico, come pure in quello giudaico, serpente e drago sono sinonimi e a entrambi sono attribuite le medesime proprietà negative. Nell'Alto Medioevo

l'omologia tra le due creature era manifesta e trovava fondamento nelle visioni apocalittiche giovanee, in cui l'arcangelo Michele combatte contro «il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra» (*Ap* 12, 9). Vd. DE GIORGIO 2015, pp. 110-111.

¹⁷ Vedi *Ap* 12, 1-18.

¹⁸ *Ibid.* 5, 5.

¹⁹ Cfr. *Am* 3, 4 e 8.

²⁰ *1 Pt* 5, 8.

²¹ *Ibid.*

²² IPPOLITO DI ROMA 1987, 6, 1.

²³ IUSCO 1977, p. 282.

²⁴ BELLI D'ELIA 1971, pp. 12-13 e 24, nota 13.

²⁵ Cfr. IUSCO 1977, p. 282; MARELLA 2013, pp. 183-186.

²⁶ La ruota armena dell'eternità può essere composta anche da 4, 6, 8, 9 o 12 petali o raggi.

²⁷ Sul carattere tabulare delle sculture armene vd. BALTRUŠAITIS 1929.

²⁸ Cfr. BELLI D'ELIA 1965, p. 265; IUSCO 1977, p. 278.

²⁹ TOESCA 1927, p. 483; ROSI 1929, p. 440.

³⁰ Cfr. *Ef* 6, 10-20.

³¹ GREGORIO MAGNO 1847, coll. 181-182.

³² Dopo la prodigiosa guarigione del giovane alsaziano Brunone, figlio del conte Ugo di Eginshheim, la medaglia divenne celebre. Brunone divenne monaco benedettino e, in seguito, papa col nome di Leone IX (+ 1054).

³³ Cfr. *Regula Sancti Benedicti*, cap. 9, 7.

³⁴ *Bestiari medievali* 1996, p. 524; *ibid.*, pp. 414-415.

³⁵ *2 Gv* 1, 7.

³⁶ *Bestiari medievali* 1996, p. 439.

³⁷ *Ibid.*, p. 506.

³⁸ Cfr. *Ef* 6, 13-17.

³⁹ *1 Gv* 2, 22.

⁴⁰ *Ap* 13, 7.

⁴¹ *2 Ts* 2, 3.

⁴² *Dn* 11, 36.

⁴³ Sant'Agostino identifica chiaramente questa figura con l'anticristo nel *De civitate Dei*, XX, 19.

⁴⁴ *Bestiari medievali* 1996, p. 519; *ibid.*, p. 23; cfr. inoltre *ibid.*, pp. 256-259.



57.



58.



59.



60.

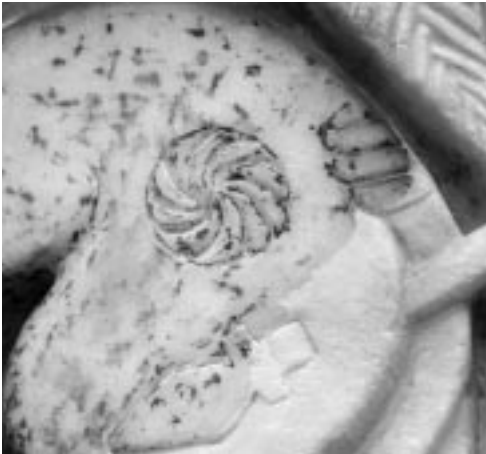
- 57. Brindisi, chiesa di San Benedetto, prospetto orientale con campanile (foto Autore)
- 58. Brindisi, chiesa di San Benedetto, portale meridionale (foto Autore)
- 59. Brindisi, chiesa di San Benedetto, architrave istoriato del portale meridionale (foto Autore)
- 60. Brindisi, chiesa di San Benedetto, metopa sinistra dell'architrave del portale meridionale (foto Autore)
- 61. Brindisi, chiesa di San Benedetto, metopa centrale dell'architrave del portale meridionale (foto Autore)



61.



62.



63.



64.



65.



66.

- 62. Brindisi, chiesa di San Benedetto, metopa destra dell'architrave del portale meridionale (foto Autore)
- 63. Brindisi, chiesa di San Benedetto, particolare della metopa destra dell'architrave del portale meridionale (foto Autore)
- 64. Arevakhach o arewaxaç, ruota armena dell'eternità (disegno di Vahram Mekhitarian)
- 65. Armenia, monastero di Geghard (Kotayk')
- 66. Armenia, Mihr Temple in Garni, cippo funerario (foto Pandukht)



Conversano nel Medioevo

*Storia, arte e cultura
del territorio
tra IX e XIV secolo*

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi
"G. d'Annunzio" di Chieti - Pescara,
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
e dell'Università della Calabria,
Dipartimento di Studi Umanistici.

I testi contenuti in questo volume sono stati sottoposti
ad un procedimento di *peer review*

In copertina,
lastra con leoni proveniente
da San Benedetto, particolare.
Conversano, Museo Civico Archeologico

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2018 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-12-9

Conversano nel Medioevo

Storia, arte e cultura del territorio
tra IX e XIV secolo

a cura di

Gaetano Curzi

Maria Antonella Madonna

Stefania Paone

Maria Cristina Rossi



Campisano Editore

Indice

- p. 7 Le ragioni del convegno
Maria Antonella Madonna, Maria Cristina Rossi
- 9 Il territorio di Conversano nell'Alto Medioevo
Daniela Uva
- 23 La cattedrale di Conversano in età angioina
Maria Teresa Gigliozzi
- 31 Decorazioni esterne a mosaico in Terra di Bari tra XI e XII secolo:
il caso di San Benedetto a Conversano
Margherita Tabanelli
- 45 Il chiostro piccolo di San Benedetto a Conversano.
Appunti sulla decorazione scultorea
Maria Antonella Madonna
- 57 La chiesa di Santa Caterina *fuori le Mura* di Conversano:
dal 'mito' orientale al contesto regnicolo
Antonino Tranchina
- 73 L'organizzazione della rete ecclesiastica nel territorio di Bari
in età bizantina (IX-XI secolo)
Donatella Nuzzo
- 81 L'architrave istoriato della chiesa di San Benedetto a Brindisi:
un problema iconografico
Teodoro De Giorgio
- 89 Il diavolo in mutande: metafora giudiziale ed enciclopedismo
sul portale della cattedrale di Bisceglie
Valentino Pace

- 97 Frammenti di Pollice dalla cattedrale di Bitonto
Maurizio Ficari
- 107 Il portale della cattedrale di Altamura.
La scultura nel contesto del Trecento pugliese
Maria Cristina Rossi
- 117 Produzione e importazione nella scultura lignea in Puglia
tra XIII e XIV secolo: qualche spunto per una mappatura
Pierluigi Leone de Castris
- 125 La decorazione pittorica della chiesa di San Biagio
presso San Vito dei Normanni
Stefania Paone
- 141 Ordini di Terrasanta a Brindisi: tracce materiali e documentarie
Gaetano Curzi
- 155 Documenta, Monumenta.
Le Commende e i Baliaggi dell'Ordine di Malta in Puglia
come sistema culturale territoriale dal Medioevo ad oggi
Valentina Burgassi, Valeria Vanesio
- 173 La scultura della cattedrale di Zara e della chiesa di San Crisogono
a Zara tra IX e XVI secolo
Ivan Josipović
- 179 Il convegno "Conversano nel Medioevo".
Conclusioni e prospettive di ricerca
Stefano Riccioni
- 197 Bibliografia