

Giacomo Carito

Alle origini dell'iconografia mariana in Brindisi

I ed. G. CARITO, *Alle origini dell'iconografia mariana*, in *Virgo beatissima, Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. GUASTELLA, Brindisi: ed. Alfeo, 1990, pp. 49-82.



*Società di Storia
Patria per la Puglia
Sezione di Brindisi*

INDICE

1. <i>Stato della questione</i>	10
2. <i>Le radici del culto mariano: monachesimo e reti culturali</i>	15
3. <i>La civiltà delle grotte e il monachesimo italo-greco</i>	21
4. <i>Il ciclo pittorico di San Biagio a Jannuzzo e San Giovanni a Cafaro</i>	23
5. <i>Il trionfo della Chiesa Docente: Simbolismo e rigore nel complesso della Santissima Trinità</i>	35
6. <i>Dall'idealismo al realismo: la Madonna del Latte e il ciclo di Sant'Anna</i>	55
7. <i>Acqua, mito e devozione: La Madonna della Fontana e i santuari mariani nell'area culturale brindisina</i>	67
8. <i>La Vergine del Giardino: identità di un casale tra rito greco e latino</i> ...	73
9. <i>La Madonna della Scala: tra presenze amalfitane e antiche leggende</i> ...	77
10. <i>L'Odigitria rovesciata: il segno del gallo tra antiche strade e nuove apparizioni</i>	81
11. <i>San Giovanni al Sepolcro: tra continuità e trasformazione</i>	85
12. <i>Conclusioni</i>	95

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

<i>Brindisi. Basilica Cattedrale. Coro dei Canonici. San Leucio</i>	14
<i>Brindisi. Museo diocesano «Giovanni Tarantini». Arca d'argento di San Teodoro d'Amasea. San Leucio</i>	18
<i>Ceglie Messapica. Chiesa in grotta di San Michele. Vergine Orante</i>	19
<i>Brindisi. Museo archeologico Ribezzo. Encolpio. Vergine Orante</i>	20
<i>Brindisi. San Biagio a Jannuzzo (ph. Rocco Castrignanò)</i>	31
<i>Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Annunciazione</i>	31
<i>Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Presentazione al tempio</i>	32
<i>Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Fuga in Egitto</i>	32
<i>Brindisi. San Giovanni a Cafaro. Vergine con Bambino</i>	33
<i>Brindisi. San Giovanni a Cafaro. Deesis. Particolare</i>	34
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Cripta. Madonna in Trono. (da D. Salazaro, 1887)</i>	49
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Cripta. Madonna in Trono</i>	50
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Madonna in Trono</i>	51
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Madonna con Bambino</i>	52
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Madonna con Bambino. (rielaborazione digitale tramite AI)</i>	53
<i>Brindisi. Santissima Trinità. Presentazione al Tempio (?)</i>	54
<i>Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna del Latte</i>	63
<i>Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna del Latte. Particolare</i>	64

<i>Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna in Trono.....</i>	<i>65</i>
<i>Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna in Trono. Particolare.....</i>	<i>66</i>
<i>Salvatore Quarta. Chiesa già dei Cappuccini. Acquerello, 1890.....</i>	<i>71</i>
<i>Brindisi. Chiesa già dei Cappuccini. Maria Santissima della Fontana</i>	<i>72</i>
<i>Brindisi. Chiesa della Madonna del Giardino. La Vergine affettuosa.....</i>	<i>75</i>
<i>Brindisi. Chiesa della Madonna del Giardino. La Vergine affettuosa.....</i>	<i>76</i>
<i>Brindisi. Madonna della Scala. Madonna della Scala.....</i>	<i>80</i>
<i>Brindisi. Santuario Maria Madre della Chiesa. Interno.....</i>	<i>83</i>
<i>Brindisi. Santuario Maria Madre della Chiesa. Madonna di Jaddico.....</i>	<i>84</i>
<i>Brindisi. San Giovanni al Sepolcro.....</i>	<i>90</i>
<i>Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.....</i>	<i>91</i>
<i>Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.....</i>	<i>92</i>
<i>Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.....</i>	<i>93</i>
<i>Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Deposizione (part.).....</i>	<i>94</i>

Giacomo Carito

*Alle origini dell'iconografia mariana in
Brindisi**

SOMMARIO: Il saggio analizza le trasformazioni dell'iconografia mariana nell'area brindisina tra IV e XV secolo, interpretandole come espressione delle progressive ridefinizioni dell'autocoscienza ecclesiale e delle dinamiche politico-religiose locali. A partire dalle radici cristologico-alessandrine e dal monachesimo italo-greco, lo studio esamina i principali complessi pittorici (San Biagio a Jannuzzo, San Giovanni a Cafaro, Santissima Trinità, Sant'Anna, San Giovanni al Sepolcro), mettendo in luce il passaggio da una funzione liturgico-didattica di matrice orientale a una dimensione progressivamente devozionale e antropologicamente orientata. Le trasformazioni iconografiche, dalla *Theotokos* e dall'*Odigitria* alla Madonna del Latte e alla Vergine Affettuosa, vengono lette in relazione ai mutamenti politici (età sveva e angioina), alle tensioni ecclesiologiche (scisma d'Occidente, correnti conciliariste) e alla diffusione degli ordini mendicanti. L'analisi evidenzia inoltre la

* I ed. G. CARITO, *Alle origini dell'iconografia mariana*, in *Virgo beatissima, Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. GUASTELLA, Brindisi: ed. Alfeo, 1990, pp. 49-82. Per le rappresentazioni mariane in Santa Maria del Casale e in San Paolo, rimando ai saggi, presenti nello stesso volume, di G. MADDALENA, *Maria tra i cavalieri. Contributo allo studio dell'antica araldica medioevale*, pp. 97-106 e M. GUGLIELMI, *Appunti sulla pittura del Due e Trecento a Brindisi: modelli di trasmissione dell'iconografia mariana*, pp. 84-96.

persistenza di culti territoriali che ridefiniscono l'immagine mariana come segno identitario comunitario.

PAROLE CHIAVE: Iconografia Mariana; Brindisi Medievale; Pittura Rupestre; Odigitria; Madonna del Latte; San Giovanni al Sepolcro; Evoluzione Stilistica; Devozione Popolare.

ABSTRACT: This essay analyzes the transformations of Marian iconography in the Brindisi area between the 4th and 15th centuries, interpreting them as an expression of the progressive redefinitions of ecclesiastical self-consciousness and local political-religious dynamics. Starting from the Alexandrian-Christological roots and Italo-Greek monasticism, the study examines the principal pictorial complexes (San Biagio a Jannuzzo, San Giovanni a Cafaro, Santissima Trinità, Sant'Anna, San Giovanni al Sepolcro), highlighting the transition from an Eastern-based liturgical-didactic function to a progressively devotional and anthropologically oriented dimension. The iconographic transformations, from the Theotokos and the Hodegetria to the Madonna del Latte and the Vergine Affettuosa, are interpreted in relation to political changes (the Swabian and Angevin periods), ecclesiological tensions (Western Schism, Conciliarist currents), and the spread of the mendicant orders. The analysis also highlights the persistence of territorial cults that redefine the Marian image as a sign of community identity.

KEYWORDS: *Marian Iconography; Medieval Brindisi; Rock Painting; Odigitria; Nursing Madonna; San Giovanni al Sepolcro; Stylistic Evolution; Popular Devotion.*

1. Stato della questione e metodologia

Gli studi sull'iconografia mariana nell'Italia meridionale medievale si sono sviluppati prevalentemente lungo un asse storico-artistico incentrato sull'analisi stilistica, tipologica e attributiva delle immagini. In tale quadro, la Puglia è stata spesso considerata area di persistenza e rielaborazione di modelli bizantini, soprattutto in relazione alla diffusione

del monachesimo italo-greco e alla vitalità della pittura rupestre tra XII e XIV secolo. Le ricerche hanno privilegiato, in particolare, la classificazione delle tipologie mariane (*Theotokos*, *Odigitria*, *Kyriotissa*, *Dexiocratousa*, Madonna del Latte, Vergine Affettuosa) e la ricostruzione delle linee di trasmissione dei modelli figurativi tra area adriatica, Mezzogiorno continentale e ambiti balcanici.

Per quanto riguarda l'area brindisina, la bibliografia ha offerto contributi puntuali su singoli complessi monumentali: dalle chiese in grotta di San Biagio a Jannuzzo e San Giovanni a Cafaro, alla Santissima Trinità, fino a San Giovanni al Sepolcro, soffermandosi principalmente su problemi di datazione, attribuzione e confronto stilistico. L'attenzione si è concentrata sulle componenti grecizzanti dei cicli più antichi e, per le fasi successive, sulla progressiva penetrazione di modi figurativi di ascendenza gotica e tardogotica. Tuttavia, manca ancora una sintesi che analizzi in prospettiva diacronica l'evoluzione dell'immagine mariana nel territorio brindisino, considerandola come fenomeno unitario e stratificato.

Il presente contributo intende colmare tale lacuna, proponendo una lettura complessiva delle testimonianze pittoriche comprese tra IV e XV secolo, con particolare attenzione ai seguenti nodi problematici:

- la persistenza e trasformazione dei modelli iconografici di matrice orientale;
- la circolazione delle tipologie mariane nell'area adriatica meridionale;
- il rapporto tra pittura rupestre e contesti urbani;
- le dinamiche di sovrapposizione, rifacimento e riuso culturale delle immagini.

Dal punto di vista metodologico, l'indagine si fonda su un approccio integrato che combina:

a) *Analisi formale e stilistica*

L'esame delle immagini è condotto attraverso l'osservazione diretta dei caratteri morfologici (impostazione compositiva, resa dei volti, trattamento dei panneggi, cromatismo, organizzazione spaziale), al fine di individuare affinità e divergenze rispetto a modelli coevi dell'Italia meridionale. Particolare attenzione è rivolta ai dettagli iconografici qualificanti (nimbo crucigero, disposizione delle mani, attributi, schema cromatico tradizionale blu/rosso), utili alla definizione cronologica e alla ricostruzione delle matrici culturali.

b) *Analisi tipologica comparativa*

Le immagini mariane brindisine sono poste in relazione con esemplari analoghi presenti in Puglia (Gargano, Terra d'Otranto, area tarantina), in Basilicata e nell'area balcanica adriatica, al fine di verificare l'eventuale dipendenza da modelli comuni o la presenza di varianti locali. Tale confronto consente di distinguere tra persistenza formale e rielaborazione autonoma.

c) *Lettura stratigrafica e contestuale*

Nei casi in cui siano documentate sovrapposizioni pittoriche o interventi di restauro integrativo, l'analisi considera le immagini come palinsesti, valutando le trasformazioni intervenute nel tempo. La reiterazione di uno stesso soggetto nello stesso spazio viene interpretata come dato storico-artistico significativo, indicativo non solo di continuità culturale ma anche di aggiornamento linguistico.

In questa prospettiva, l'evoluzione dall'Odigitria alla Vergine Affettuosa e alla Madonna del Latte non viene letta esclusivamente come mutamento devozionale, ma

come trasformazione del linguaggio figurativo, segnata dal progressivo passaggio da un'impostazione frontale, ieratica e simmetrica a soluzioni più dinamiche, con accentuazione del rapporto fisico e visivo tra Madre e Figlio. Tale transizione appare coerente con i più ampi processi di rinnovamento pittorico che interessano il Mezzogiorno tra XIII e XIV secolo.

L'area brindisina emerge così non come periferia marginale, ma come spazio di intersezione tra tradizione bizantina e rinnovamenti occidentali, in cui la lunga durata di modelli orientali convive con progressive aperture verso soluzioni formali aggiornate. Le immagini mariane costituiscono in tal senso un osservatorio privilegiato per indagare la dialettica tra continuità e trasformazione nella cultura figurativa dell'Adriatico meridionale medievale.



Brindisi, Basilica Cattedrale. Coro dei Canonici. San Leucio.

2: *Le radici del culto: Leucio e l'eredità della cristologia alessandrina*

Le origini del culto mariano nell'area brindisina si collocano in un orizzonte cronologico che precede le prime attestazioni figurative conservate, ma che può essere ricostruito attraverso fonti agiografiche e dati indiretti. La tradizione relativa a san Leucio, vescovo attivo nel IV secolo, costituisce in tal senso un punto di riferimento imprescindibile. Pur nella problematicità storica della documentazione agiografica, la memoria di un rapporto privilegiato tra il presule e la Vergine suggerisce la precoce ricezione, nel contesto locale, di formulazioni cristologiche maturate nell'ambiente alessandrino¹.

Il richiamo alla sede di Alessandria assume rilievo soprattutto in relazione alla definizione del titolo di *Theotokos*, formalmente riconosciuto dal concilio di Efeso (431), ma attestato in ambiente alessandrino già nei secoli precedenti. Se è metodologicamente necessario evitare automatismi tra affermazioni dottrinali e produzione figurativa, nondimeno la precoce affermazione del culto mariano in ambito liturgico costituisce il presupposto per lo sviluppo di forme iconografiche coerenti con tale elaborazione teologica.

Una chiesa dedicata alla *Beata Maria*, ricordata nella *Vita Pelini*, potrebbe aver rappresentato uno dei poli

¹ Nelle varie redazioni della vita di San Leucio (Vedi: A. DE LEO, *Dell'Origine del rito greco nella chiesa di Brindisi*, cura di R. JURLARO, Brindisi 1974, pp. 126-31 ed ivi bibliografia), la scelta di partire da Alessandria per giungere a Brindisi è fissata al giorno dell'Assunta e legata a un segno divino giunto in connessione alle relative celebrazioni mariane.

culturali più antichi della città tra IV e V secolo. In assenza di evidenze materiali, tale dato va assunto con prudenza; tuttavia esso conferma la presenza, in età tardoantica, di una titolazione mariana che si inserisce nel quadro più ampio della diffusione del culto della Vergine nell'Italia meridionale².

Le prime testimonianze figurative conservate nel territorio brindisino risalgono a epoca più tarda. Particolarmente significativa è la raffigurazione della *Madonna Orante* nella chiesa in grotta di *San Michele* presso Ceglie Messapica, generalmente attribuita all'VIII secolo. L'immagine, pur nella sua frammentarietà, presenta caratteri riconducibili alla tipologia dell'*Orans*: figura frontale, mani alzate in atteggiamento di preghiera, accentuazione della verticalità e semplificazione dei volumi. La resa schematica del volto e l'impostazione rigidamente simmetrica rimandano a modelli di matrice orientale, compatibili con la circolazione di formulari iconografici in area adriatica.

Il confronto con l'analoga figura incisa sull'encolpio bronzeo conservato nel Museo provinciale di Brindisi rafforza l'ipotesi di una diffusione locale di tale schema iconografico. Sebbene il diverso supporto (pittura parietale e oggetto devozionale mobile) imponga cautela nel confronto diretto, la coerenza tipologica suggerisce l'esistenza di un repertorio condiviso, probabilmente

² *Vita Divi Pelini* in F. UGHELLI, *Italia Sacra*, IX, Venezia 1721, cl. 22; G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi cristiana dalle origini ai Normanni*, Brindisi 1981, pp. 15-20 e ivi bibliografia.

mediato da ambienti monastici o da circuiti di produzione legati alla mobilità adriatica³.

La tipologia dell'*Orante*, nella sua formulazione più antica, precede l'affermazione dei modelli trono-centrici della *Theotokos* e dell'*Odigitria*, e riflette una fase in cui l'immagine mariana è ancora fortemente integrata nel linguaggio simbolico della preghiera ecclesiale. Non si tratta di una rappresentazione narrativa o affettiva, ma di un'immagine paradigmatica, funzionale alla definizione visiva del ruolo intercessorio della Vergine.

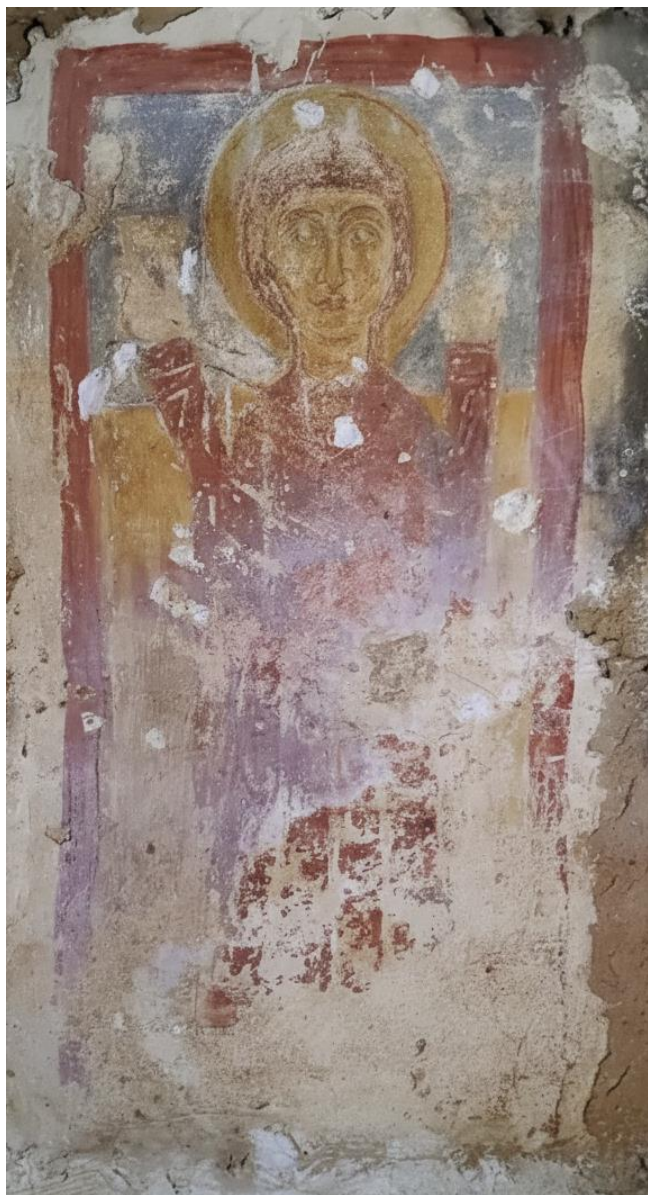
In questa fase iniziale, l'area brindisina appare dunque inserita in un circuito culturale adriatico nel quale elementi dottrinali di origine orientale e pratiche figurative condivise concorrono alla definizione di un primo nucleo iconografico mariano. L'assenza di soluzioni spaziali complesse e la prevalenza di schemi frontali e gerarchici indicano una concezione dell'immagine ancora saldamente ancorata a modelli tardoantichi e protobizantini.

Il passaggio alle più articolate tipologie trono-centriche, documentate nei secoli successivi, dovrà essere letto non come rottura, ma come progressiva formalizzazione di un patrimonio iconografico già radicato nel territorio. In tal senso, la *Madonna Orante* costituisce non un episodio isolato, bensì il primo tassello di una tradizione figurativa destinata a svilupparsi in forme più complesse tra XII e XIII secolo.

³ R. JURLARO, *Storia e cultura dei monumenti brindisini*, Brindisi 1976, p. 70, e ivi bibliografia; CARITO-BARONE, cit. p. 58. O. ZARSTROW, *Un inedito encolpio bronzeo del sec. VIII nel tesoro del Sacramento di Assisi*, in «Arte Cristiana», LXXV (1987), fasc. 727, pp. 317-24.



*Brindisi. Museo diocesano Giovanni Tarantini. Arca d'argento di
San Teodoro d'Amasea. San Leucio.*



Ceglie Messapica. Chiesa in grotta di San Michele. Vergine Orante.



Brindisi. Museo archeologico Ribezzo. Encolpio. Vergine Orante.

3: *La civiltà delle grotte e il monachesimo italo-greco*

La diffusione delle chiese in grotta nel territorio brindisino si inserisce in un fenomeno più ampio che interessa l'Italia meridionale tra età tardoantica e pieno Medioevo. Tali insediamenti, lungi dall'essere esclusivamente espressione di eremitismo isolato, costituiscono spesso poli strutturati di aggregazione religiosa, in rapporto con reti monastiche e con la viabilità locale.

Le grotte, per altro verso, rimandano all'uso, che pure se ne fece, di residenze monastiche. Già nel tardo impero, secondo una testimonianza di Paolino da Nola, erano presenti nel Salento comunità di oranti⁴. Rapporti, certamente, esistettero tra i monaci salentini e quelli orientali; si tratta di relazioni che hanno riscontro sia attraverso la comparazione degli impianti planimetrici dei santuari in grotta d'area siro-palestinese e salentina sia per i riferimenti contenuti nella *Vita Antonii*, scritta da Atanasio⁵.

A partire dal IX secolo, inoltre, nuclei sempre più consistenti di orientali si rifugiarono in Terra d'Otranto abbandonando i territori occupati dagli arabi. Durante il vescovado di Teodosio (865-895) uno di questi profughi portò in Oria le reliquie di san Barsanofio per deporle in

⁴ PAOLINO DA NOLA, *Carme a Niceta*, cl. 415-6 in *Opera*, Verona 1756; vedi D. MARIN, *La testimonianza di Paolino da Nola sul cristianesimo dell'Italia meridionale*, in «Archivio Storico Pugliese» XXVII (1974), I-IV, pp. 161-90.

⁵ R. JURLARO, *Sulle precedenze culturali paleocristiane di alcune grotte eremitiche del Salento*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata» n.s., VI (1962), pp. 25-52.

una chiesa che, sino a quel momento, era stata dedicata a Sant'Antonio Abate⁶.

Ambiti ed esperienze locali pregresse trovarono, coi monaci provenienti dall'area siro-palestinese, momenti di contatto e di conferma. È questo un elemento molto importante da considerare nell'analisi sia delle rappresentazioni in grotta che delle altre che in queste poterono trovare moduli e modelli di riferimento. Va aggiunto che le chiese in grotta non erano utilizzate solo dai monaci ma che costituivano punti d'aggregazione, di scambio e d'incontro per le popolazioni disperse nei casali. Negli affreschi è il riflesso di un'estetica che non può conseguentemente ritenersi compresa e definita solo in un ambito culturale orientale; le rappresentazioni mariane brindisine di San Biagio, in contrada Jannuzzo e di San Giovanni, in contrada Cafaro, contengono infatti rimandi sia all'estetica agostiniana che a quella dello Pseudo-Dionigi. Va tenuto presente, a questo riguardo, come le formulazioni e il pensiero del vescovo d'Ippona fossero stati qui introdotti da profughi in fuga dai territori africani occupati dai Vandali, di professione ariana. Postisi al servizio della chiesa locale, ebbero nel V secolo un ruolo decisivo nell'evangelizzazione del Salento⁷.

⁶ A. DE LEO, *Dell'Origine*, cit. pp. 148-9.

⁷ G. CARITO, *Lo stato politico-economico della città di Brindisi dagli inizi del IV secolo all'anno 670*, in «Brundisii Res» VIII (1976), p. 43.

4: *Il ciclo pittorico di San Biagio a Jannuzzo e San Giovanni a Cafaro*

Il ciclo pittorico della chiesa in grotta di San Biagio a Jannuzzo rappresenta uno dei complessi più significativi per la definizione della cultura figurativa brindisina di fine XII secolo. L'epigrafe in sito, che attesta la realizzazione degli affreschi tra il 1196 e il 1197, costituisce un riferimento cronologico di primaria importanza, consentendo di ancorare l'analisi stilistica a un termine certo⁸.

L'iscrizione menziona l'egumeno Benedetto, il maestro Daniele, l'aiutante Martino e il finanziatore Matteo. L'onomastica, mista greca e latina, non deve essere interpretata come indicatore automatico di provenienze etniche differenti, quanto piuttosto come riflesso della composizione culturale del territorio, nel quale la componente greca, pur in comunione con Roma, era ancora significativamente radicata. Dal punto di vista storico-artistico, la presenza di un maestro nominato suggerisce l'esistenza di una maestranza strutturata, capace di operare secondo un programma unitario.

Dal ciclo di San Biagio non mi pare possa ricavarci l'impressione di un culto specificamente mariano; delle quattro grandi feste alla Vergine dedicate: *Natività*,

⁸ G. TARANTINI, *Di alcune cripte nell'agro di Brindisi*, Napoli 1878, p. 13, interpretò la data come corrispondente al 1197; C. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie Meridionale*, Parigi 1894, confermò questa lettura. Così E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Meridionale*, Parigi 1904, p. 111 che seguì il Diehl. Fu G. DE JERPHANION, *L'excursion en Calabre et dans le Pouilles*, in «Atti del V congresso internazionale di studi bizantini», Roma 1940, a proporre la data del 1196, seguito da A. GUILLOU, *Aspetti della civiltà bizantina*, Bari 1976, p. 371.

Purificazione, Annunciazione, Assunzione, tutte già attestate a Roma sin dal sec. VII, vi è riferimento alla *Purificazione* e all'*Annunciazione* in un contesto narrativo palesemente cristologico. Si rafforza così l'impressione di una destinazione liturgico-didattica, più che meramente devozionale, degli affreschi Brindisi, ricostruita dalle fondamenta nell'XI secolo, era in un periodo di crescita demografica, culturale ed economica che determinava momenti di forte contrasto col potere centrale sul piano politico mentre nello spirituale la rendeva aperta a un nuovo contatto col sacro che sarebbe poi stato mediato dai nuovi ordini voluti da Francesco d'Assisi e Domenico da Guzmán.

Sono anni che segnano un cambio di regime sottolineato dalla tragica fine dell'ammiraglio brindisino Margaritone, dall'assalto alla chiesa di Santa Maria del Ponte, dalla sottoscrizione di un trattato di collaborazione fra Brindisi e Venezia che suonava sfida all'autorità centrale sveva. In tale contesto, che gruppi di cittadini abbiano deciso, in questi che sono ricordati come gli anni dell'anarchia, di ritirarsi dal mondo e attestarsi in eremi che erano in sostanza oltre la linea delle terre coltivate, non può destare meraviglia⁹. Sia San Biagio che San Giovanni cadranno, entro la fine del XIII secolo, sotto la giurisdizione dell'abbazia di Sant'Andrea dell'Isola di Brindisi; è probabile che San Biagio non fosse ancora in stato di dipendenza nel 1196/7 visto che nell'epigrafe non si fa riferimento a rapporti di tale tipo¹⁰. Che fra i nomi

⁹ R. JURLARO, *Per uno studio del fenomeno eremitico pugliese*, in «Mediterranean» II (1968), n. 6, pp. 35-42,

¹⁰ Che Sant'Andrea abbia acquisito il controllo di San Biagio e San Giovanni è dimostrato dall'*Inventario di beni e rendite*

resi dall'epigrafe stessa: l'egumeno Benedetto, il maestro

*dell'abbazia di Santo Andrea dell'Isola di Brindisi, 1627, ms. in Fondo Curia (=FC), Archivio Storico Diocesano di Brindisi (=ASDB), II. 86r-7r in cui è esplicito riferimento a «una chiesa vecchia nominata Santo Biasi, e due grotte appresso di quella», mentre è implicito quello a San Giovanni, allora compreso nei terreni di masseria Monaca. L'area urbana di riferimento per San Biagio e San Giovanni per secoli è stata Brindisi nel cui agro, ancor oggi, i due complessi ricadono. Per le vicende legate al possesso di Jannuzzo e Cafaro vedi le schede relative in G. CARITO-A. DE CASTRO, *Le masserie dell'agro di Brindisi*, in corso di stampa. Risulta così poco comprensibile la costante attribuzione a San Vito, cui peraltro non sono neanche prossimi, dei due centri monastici. (Vedi A. CHIONNA, *Beni cultural di San Vito dei Normanni*, Fasano 1988, p. 377 ove si sostiene, senza riscontro documentario, che l'area di San Biagio appartiene a sanvitesi da secoli). L'errore, ripetutosi negli ultimi anni, ha indotto anche a cercare relazioni fra San Vito, San Biagio e San Giovanni insussistenti. Quanto all'ambito culturale di riferimento per gli affreschi non può essere quello slavo (N. LAVERMICOCCA, *Cultura figurativa e committenza nella decorazione delle chiese- grotta pugliesi*, in «Nicolaus», 1 (1973), p. 332. Il ripetersi di toponimi: San Pietro degli Schiavoni, in Brindisi, Lama Schiava, fra Brindisi e San Vito, San Vito degli Schiavi, indica correnti migratorie qui attestatesi nel XV secolo (vedi R. JURLARO, *Gli Slavi a Brindisi fino al XVIII secolo*, in *Acta Congressus Historicae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodi anno 1965 celebrati*, Wiesbaden 1966, pp. 148-62 e G. VALLONE, *I privilegi dei Brindisini e la famiglia Barlà*, in "Brund Res XIV (1982) pp. 129-62). Più pertinentemente la ricerca dovrebbe svilupparsi quindi sulle componenti culturali dei Greci di Brindisi. Sulle vicende di Sant'Andrea dell'Isola vedi A. P. COCO *L'abbazia di Sant'Andrea all'Isola in Brindisi*, Lecce 1918, G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi...cit.*, pp. 69-71; A. DE LEO, *Codice Diplomatico Brindisino*, I, a cura di G. M. MONTI, Trani 1940 (=Bari 1977), pp. XXIV-XXVII; II, a cura di M. PASTORE DORIA, Trani 1964, p. XXIV.*

Daniele, il suo aiuto Martino, il finanziatore Matteo, vi siano rimandi sia all'onomastica occidentale che a quella orientale non può quindi sorprendere. I nomi di diversa ascendenza vanno intesi come comunque propri di locali: numerosi erano i Greci in Brindisi ed anzi il loro arciprete Domenico fu utilizzato da Innocenzo III nel 1199 per un'importante missione diplomatica in Bulgaria. Erano, infatti, i Greci di Brindisi uniati, ossia di rito greco ma d'obbedienza romana¹¹.

È fra di loro, con ogni probabilità, che occorre individuare sia la maggioranza dei monaci di San Biagio, del che le iscrizioni greche costituiscono un eloquente indizio, sia il pittore Daniele¹². L'*Annunciazione*, la

¹¹ I. DUJCEV, *Un brindisino ambasciatore in Bulgaria all'inizio del 1200*, in *Familiare* 82, Brindisi 1982, pp. 105-11.

¹² Locale è considerato Daniele da V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX XIV)* in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 335-8. G. TARANTINI, *Di alcune cripte...*cit., p. 20, sottolinea che «gli autori di questi affreschi non furono pittori bizantini essendo stata la pittura chiamata bizantina la negazione dell'arte e della poesia», espressione che bene rende certe coordinate estetiche dello scorso secolo; C. DIEHL, *L'art...* cit., pp. 62-5 considera gli affreschi della volta, che attribuisce a Daniele, di periodo e mano diversa rispetto a quelli sulle pareti. Nel complesso le pitture «font saisis en un contraste eclatant la différence des deux écoles artistiques, l'école byzantine et l'école indigène qui se sont succédé dans la Terre d'Otrante», P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, Torino 1965, ritenne gli affreschi appartenenti «a modi secondari e popolari dell'arte bizantina, sia per fattura sia per particolarità iconografiche. come quei remoti dipinti della periferia orientale dell'impero bizantino»; M. L. SEMERARO HERMANN, *Il santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni*, Fasano 1982, p. 194 ritiene invece che «le pitture esaminate non appartengono a modi secondari e popolari dell'arte bizantina, da ricondurre a una scuola regionale, ma si inseriscono, per i

Presentazione al Tempio, la *Fuga in Egitto*, rappresentati sulla volta, sono attribuibili, giusta l'epigrafe, al XII secolo¹³. La *Natività del Cristo*, sulla parete, si è anche pensato possa essere più tarda¹⁴; l'orientamento attuale appare tuttavia quello di considerare coevi gli affreschi sulla volta e quelli sulle pareti¹⁵.

La *Natività* appare comparabile con quella che pure è rappresentata nella chiesa in grotta di Santa Cecilia a Monopoli¹⁶. Certe peculiarità pertinenti al complesso degli affreschi rendono possibile un accostamento a quelli oggi conservati in sede museale a Poggiardo e già appartenenti alla chiesa in grotta di Santa Maria¹⁷. Va detto come la *Natività* sia rappresentata secondo un

particolari stilistici che abbiamo rilevato, nell'arte comune predominante nel XII secolo in tutta l'area di influenza orientale». In G. CARITO-S BARONE, *Brindisi...cit.*, pp. 42-3 si riafferma invece il radicamen del pittore in ambito locale.

¹³ P. TOESCA, *Il medioevo...* cit., p. 956 pensò di poter attribuire l'insieme degli affreschi al tardo XIII o primi del XIV secolo considerando l'epigrafe meramente riferita all'apertura della grotta.

¹⁴ Fu C DIEHL, *L'art...cit.*, pp. 51-64 a ritenere opera di Daniele gli affreschi sulla volta e di una scuola pittorica locale quelli sulle pareti che venivano da lui attribuiti al XIV secolo, P. TOESCA, *Il Medioevo...*cit., p. 956, invece, come si è detto, ritenne tutti gli affreschi opera di unico artista operante fra XIII e XIV secolo.

¹⁵ V. PACE, *La pittura...*cit., pp. 335-8; M. L. SEMERARO-HERMANN, *Il santuario...*cit., p.74.

¹⁶ N. LAVERMICOCCA, *Gli insediamenti rupestri nel territorio di Monopoli*, Bari 1977, p. 84.

¹⁷ V. PACE, *La pittura...*cit., p. 338.

formulario di cui si hanno innumerevoli reiterazioni; per Brindisi, scene d'analogo soggetto e analoga impostazione, si ripetono nella grotta dell'eremita delle Pedagne e in Santa Maria del Casale¹⁸. Come di

¹⁸ L'affresco è oggi solo parzialmente leggibile; in esso «*Dans une grotte creüse au flanc d'une montagne, la Madone est étendue: auprès d'elle, deu femmes, l'une assise sur un taubouret, l'autre vêtue d'un ample manteau rouge, lavent dans un bassin nouveau né...A l'entrée de la grotte, on voit saint Joseph endormi, et auprès de lui, l'âne et le boeuf couchés à cote de la crèche. Hors de la montagne, les rois mages et les bergers...viennent adorer le Sauveur nouveau né. Enfin un peu plus loin, conformément aux règles du Guide, on voit les Mages représentés une seconde fois, accourant à cheval, sous la conduite d'une ange, vers la grotte sacrée de Bethleem*» (C. DIEHL, *L'art...cit.*, pp. 60-2). A MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, p. 92. sostiene che «sono rarissimi i casi in cui si rappresentavano i Re Magi in atto di giungere a cavallo» in ciò contestata da M. L. SEMERARO-HERMANN, *Il santuario...cit.*, p. 174. G. GABRIELI, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma 1936, considera la Natività come affresco della volta. Sulla Natività e sul complesso degli affreschi vedi pure E. AAR, *Gli studi storici in Terra d'Otranto del signor Ermanno Aur: frammenti estratti in gran parte dall'Archivio Storico Italiano*, Firenze 1888, pp. 118-20; C. DE GIORGI, *La provincia di Lecce. Bozzetti di vaggio*, II, Lecce 1888, pp. 216 e 261; A. L. FROTTHINGHAM, *Byzantine artist in Italy from the sixth to the fifteenth century*, in «*American Journal of Archeology*», I, 1894, pp. 43-4; G. ROBINSON, *Some cave chapels of Italy*, in «*Journal of Hellenic Studies*» (1930), pp.198-99. M. DE MOLA, Scheda OASBAS, 20/12/1986; AA.VV., *Chiese, cripte, insediamenti rupestri di San Vito dei Normanni*, Fasano 1968, pp. 14-21 in cui, improvvisamente, s'inserisce San Biagio nell'ambito dell'area sanvitese; R. JURLARO, *Storia e cultura...cit.*, pp.80-1. Sulla Natività di S. Maria del Casale vedi G. BRIAMO, *La chiesa di Santa Maria del Casale in Brindisi ed i suoi affreschi*, Brindisi 1967, pp. 84-8. Sulla grotta dell'eremita alle Pedagne vedi A.

consueto, nei quattro affreschi la Vergine ha blu la veste e rosso il manto.

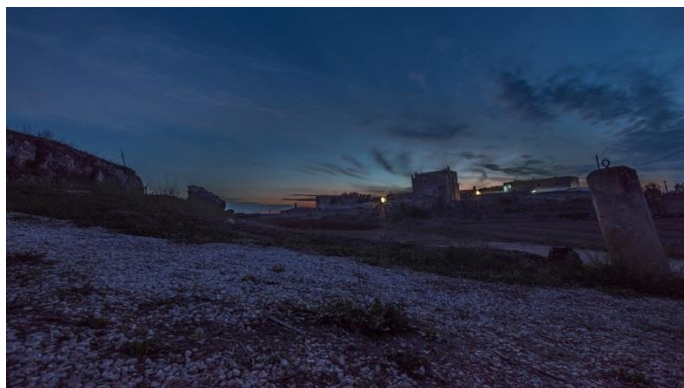
Gli affreschi della chiesa in grotta di San Giovanni a Cafaro, attribuibili alla prima metà del XIII secolo, quando il complesso doveva già essere caduto sotto il controllo di Sant'Andrea dell'Isola: può esserne un indizio il fatto che gli affreschi siano accompagnati da iscrizioni per la gran parte latine, testimoniano una fase successiva e in parte evolutiva. Qui la componente mariana assume maggiore autonomia, come dimostra la presenza della Madonna Odigitria. Si è in una fase di deciso approfondimento di alcuni cruciali temi mariani, primo fra tutti quello dell'Immacolata Concezione che avrebbe visto fronteggiarsi domenicani e francescani con punte polemiche anche di grande asprezza. È possibile che un'eco di queste discussioni abbia in qualche modo raggiunto l'anonimo maestro incaricato della realizzazione degli affreschi. Egli ha chiaro il concetto di Maria madre di Dio; di Dio ovviamente in quanto persona umana, non in sé, perché, come tale, non ha inizio; è un riferimento esplicito al mistero dell'Incarnazione.

Secondo il modello fornito dalla Madonna dell'Odigitria, Maria indica con la destra, a mano stesa, il Bambino tenuto sul braccio sinistro; questi benedice con la destra e regge con la sinistra un rotolo, simbolo dell'Evangelo. La Vergine indossa il *maphorion* che le copre il capo e lascia intravedere la veste; il Bambino è con nimbo crucigero. L'interpretazione dell'affresco è univoca: Maria, la chiesa, e in questo caso la chiesa in

CHONNA-G LODOLO, *Insedimenti rupestri del brindisino: un patrimonio da salvare*, Brindisi 1972, p.20.

cammino, indica la guida e la meta dei fedeli, il Cristo, il cui nascere è già segnato, come orizzonte metafisico, dalla Croce. La vicinanza tra la Vergine e il Bambino indica la possibilità, reale, offerta a ogni cristiano di coniugare e unire cielo e terra, finito e infinito in un punto di mediazione che ancora una volta è Maria, metafora della chiesa. È una funzione confermata e definita nella *Deesis* che è sull'abside: la Madonna e il Battista supplicano il Cristo benedicente, pregano per l'umanità tutta perché le preghiere dell'umanità stessa, attraverso questa mediazione, che è, ancora una volta, la mediazione della chiesa, salgano a Dio attraverso il Cristo¹⁹.

¹⁹ Su San Giovanni a Cafaro vedi G. TARANTINI, *Di alcune cripte...* cit., pp. 21-5; C. DIEHL, *L'art...* cit., pp. 48-51; E. BERTAUX, *L'art...* cit., pp. 141-2, p. 151; C. DE GIORGI, *La provincia...* cit., p. 161; G. GABRIELI, *Inventario...* cit., pp. 12-3; *Chiese, cripte...* cit., pp. 23-4; V. PACE, *La pittura...* cit., p. 344; N. LAVERMICOCCA, *Gli insediamenti...* cit., pp. 85-6; G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi...* cit., pp. 39-41; G. ROBINSON, *Some cave...* cit., p. 198; A. MEDEA, *Gli affreschi...* cit., p. 102; Sulla Madonna Odigitria vedi E. SANDBERG . VAVALÀ, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934 (=Roma 1985) pp. 28-54 pp. 39-41.



Brindisi. San Biagio a Jannuzzo (ph. Rocco Castrignanò)



Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Annunciazione.



Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Presentazione al tempio.



Brindisi. San Biagio a Jannuzzo. Fuga in Egitto.



Brindisi. San Giovanni a Cafaro. Vergine con Bambino.



Brindisi. San Giovanni a Cafaro. Deesis. Particolare

5: *Il trionfo della Chiesa Docente: Simbolismo e rigore nel complesso della Santissima Trinità.*

Riferimenti mariani non mancano nel contesto urbano che proprio allora Federico II tendeva ad allargare comprendendo all'interno della progettata nuova linea difensiva anche il pianoro di levante²⁰.

Il progetto troverà realizzazione molto più tardi, fra XV e XVI secolo ma valse comunque la localizzazione in quest'area di edifici religiosi con implicita funzione di poli d'aggregazione urbanistica. Fra questi, è la chiesa della Santissima Trinità che, con la sua cripta e l'originario annesso monastero femminile, rappresenta un passaggio fondamentale nella definizione dell'iconografia mariana brindisina in ambito urbano. A differenza dei complessi rupestri, qui l'immagine si confronta con uno spazio architettonico costruito, articolato e destinato a una comunità monastica strutturata.

Qui erano, con ogni probabilità, le penitenti di cui è memoria in un documento del 1248 e che monache bianche erano dette dal colore del loro abito. Iniziative a favore di donne perse nel mondo della prostituzione sempre, si può dire, vi furono nella chiesa.

Assunsero tuttavia un carattere organico solo col pontificato di Innocenzo III (1198-1216); monasteri di penitenti e penitenti funzionavano nel sec. XIII a Roma, Viterbo, Bologna, Messina. In Germania assunsero notevole importanza le *Sorores Poenitentes Beatae Mariae Magdalenae*. Per quel che attiene l'Italia, i monasteri non sono inquadrati nel contesto d'un ordine

²⁰ G. CARITO, *Le mura di Brindisi. Sintesi storica*, in «Brundisii Res» XIII (1981), pp. 33-74.

per essere essi, ciascuno, autonomi. Il documento con cui l'arcivescovo Pino, nel 1355, richiama le monache della Santissima Trinità ad una condotta consona al loro stato, è indizio delle difficoltà e delle ambiguità proprie di questo genere d'istituzioni. Personaggio simbolo delle penitenti è Maria Maddalena la cui vicenda biografica: prostituta prima, santa poi, poteva costituire un modello esemplare. Non a caso, in uno dei due arcosoli della cripta è appunto la rappresentazione della Maddalena mentre i riferimenti all'ordine domenicano presenti nella chiesa sono indizio di una possibile funzione di controllo a quest'ordine affidata sul monastero di Brindisi, così come per altri allora avvenne. In particolare, trova una sua giustificazione la narrazione delle vicende di Pietro da Verona noto anche per essersi preso cura della direzione spirituale delle monache²¹.

²¹ A. DE LEO, *Codice...*, I cit., pp. 119-20; A. MARTINEZ CUESTA, s.v. *Maddalena*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, 5, 1978, cll. 801-13; sull'esemplarità della figura di Maria Maddalena per le penitenti vedi M. MOSCO, *I sette veli della Maddalena* in «FMR» 1986, n. 43, pp. 126-36. Il documento del 1355 concerne disposizioni dell'arcivescovo Pino «circa monialium regimen et clausure custodiam». L'arcivescovo nota che il regime di clausura nei due monasteri di San Benedetto e della Santissima Trinità era tale più di nome che di fatto. Ricorda «priorissa et moniales dicti monasterii» della Santissima Trinità l'inalienabilità dei beni di pertinenza del monastero stesso che pone sotto governo «et cura venerabilium virorum abbatis Iacobi de Casali et abbatis Henrici de Forensio canonicorum nostrorum quibus ipsa priorissa et moniales», devono obbedienza. Delle monache si dice solo esser bianche (A. DE LEO, *Codice...*, II, cit., p. 136). Da ciò, Tarantini inferisce essere il monastero anteriore alla decretale con cui Bonifacio VIII aveva a suo tempo «fatto dell'obbligo della clausura una legge della più rigorosa osservanza per tutta la chiesa» poiché nessun arcivescovo avrebbe «tollerato che vi si

stabilisse una comunità di religiose senza che si assoggettasse alla recente costituzione pontificia» (G. TARANTINI, *Monografia di un antico tempio cristiano recentemente trovato in Brindisi sotto la chiesa della Trinità*, Lecce 1872, pp. 14-5). Di certo, il monastero era già da tempo in abbandono nel 1565, (G.C. BOVIO, *Acta Sanctae Visitationis Habita in Metropolitana Ecclesia Brundusina et Huritana Ab Archiepiscopo Gio: Carolo Bovio. Ann. Chr. MDLV*, in *Visitatio Archidioecesis Brundusinae*, II, Ms. in FC, in ASDB, f. 129v). G. B. CASMIRO, *Epistola Apologetica Jo. Baptistae Casmirii ad Q. Marium Corradum*, ms. D/5 in bibl. «De Leo», Brindisi, è testuale nell'affermare: «*Abbatiae quoque plurimae in Deificae Trinitatis feminei sexus una. In Virginis Ferulellarum sexus altera, ambae Divo Basilio dicatae*». (Ivi, f. 29v). L'affermazione non ha però riscontri sul piano della vasta letteratura concernente gli insediamenti basiliani come, del resto, manca di riscontro l'affermazione di Tarantini che propone una presenza delle Premostratensi (G. TARANTINI, *Monografia...*, cit. pp. 15-6). Un'annotazione a margine degli atti di Santa Visita di mons. Rotondo avverte della passata presenza «del monistero di religiose dell'Ordine Teutonico, sito nella chiesa della Santissima Trinità, in oggi parrocchia volgarmente detta di S. Lucia poi soppresso» (*Platea di tutte le rendite del Tesorerato di questa Santa Metropolitana Chiesa di Brindisi*, in G. ROTONDO, *Atti di Santa Visita*, ms. in Curia Arcivescovile, Brindisi, f. 6r). L'annotazione è sostenibile sul piano generale: i Teutonici avevano residenza maschile in Brindisi e furono poi grandemente favoriti da Federico II (G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi....* cit., pp. 102-3; F.M. ROBERTIS, *La città di Brindisi nel contesto della vwendia federiciana*, in «Brundisii Res», VI (1974), pp. 79-131) che quindi potrebbe anche aver promosso una fondazione femminile. Troverebbe giustificazione anche l'abbandono perché si sa che l'ordine entrò in crisi e in sostanza abbandonò l'Italia meridionale nel XV secolo. Dove mancano i riscontri è sul piano iconografico; non mi pare che gli affreschi diano conferme in questo senso. Se infatti nella cripta il rimando è ad ambienti culturali di sentire greco, nella chiesa l'ordine più citato è quello domenicano. Sulle basiliane vedi J. GRIBOMONT, *Basilio, santo*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, I, Roma 1974, cl. 1101-

Complesse appaiono le vicende costruttive della chiesa con segni tuttora evidenti di ripensamenti e variazioni rispetto a quello che doveva essere l'originario impianto planimetrico. La cripta rende, con pienezza di rimandi, plausibile una datazione non precedente il periodo federiciano²².

1109; sulle premostratensi ve di N. BACKMUND, *Ordo Praemostratensis in Italia. Circaria Tusciae et Calabriae*, in «Brundisii Res» IX, 1 (1977), pp. 3-44; sulla presenza dei Teutonici in Puglia, K. WIESER, *Gli inizi dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in «Archivio Storico Pugliese» XXVI (1973), fasc. III-IV, pp. 475-87; K. FORSTREUTER, *Per la storia del baliato dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in *Studi di Storia Pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, 1, Galatina 1972, pp. 591-606; A. P. COCO, *I cavalieri teutonici nel Salento (Appunti e documenti)*, Taranto 1925, p. 102. Sul monastero vedi pure R. JURLARO, s.v. *Brindisi. Santissima Trinità*, in *Monasticon Italiae, Repertorio topobibliografico dei monasteri italiani*, III, a cura di G. LUNARDI-H. HOUBEN-G. SPINELLI, Cesena 1986, p. 46. Una prima menzione di una chiesa tolto il titolo della S.S. Trinità si ha in un documento del 1260 (A. DE LEO, *Codice*, I,... cit, p. 142).

²² A. TARANTINI, *Monografia...cit.*, p. 19, propose il VI secolo come data di una prima costruzione che sarebbe stata distrutta nel corso del IX e poi ricostruita successivamente. L. C. CESANELLI, *Della chiesa millenaria della Santissima Trinità in Brindisi*, Verona 1957, pp. 31-45, sostenne che un primo edificio «nacque con l'arte romanica del primo periodo» e che fu distrutto nel IX secolo. La ricostruzione è datata all'XI secolo e ritenuta opera dei Bizantini. La polemica Cesanelli-Jurlaro (vedi R. JURLARO, *Per i monumenti medievali di Brindisi, Repliche ad Alfredo Petrucci e Lorenzo Cesanelli*, in «Il Meridionale» VII (1961), n. 1) consentì una più attendibile definizione della genesi del complesso. Premesso che Brindisi fu distrutta non già nel IX secolo dai saraceni ma nel VII dai Longobardi, che nessun elemento della chiesa giustifica l'ipotesi di un primo edificio anteriore a tale distruzione di Brindisi, che Brindisi stessa viene ricostruita nell'XI secolo dai

Abbandonata dalle monache nel corso del XV secolo, la Santissima Trinità divenne prebenda del tesorerato capitolare. Nel corso del XVI secolo la chiesa superiore, ad arrestare un intervenuto processo di degrado, subì una sostanziale ristrutturazione²³. Nel 1635, a iniziativa dell'arcivescovo Falces, divenne parrocchia vicariale²⁴.

Normanni e non anteriormente dai Bizantini, va rilevato come nel caso specifico della Santissima Trinità si sia già in una fase in cui l'arte tende al gotico. La chiesa non può essere anteriore al XIII secolo; lo dimostrano le correlazioni già individuate da Jurlaro fra questo e altri monumenti brindisini, quali il Cristo dei Domenicani, databili con sicurezza al XIII secolo (R. JURLARO, *Per i monumenti...*, cit., *passim*. R. JURLARO, *Le strutture absidali delle chiese salentine e la datazione dei monumenti*, in «*Vetera Christianorum*», 10 (1975), fasc. 1, pp. 153-61); V. PACE, *Profilo di storia dell'arte dal medioevo ai giorni nostri*, in *Molise*, Venezia 1980, p. 10, evidenzia correlazione con elementi della cattedrale di Termoli; vedi pure P. TOESCA, *Il medioevo...*, cit., p. 877 e, per una diversa impostazione, A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli 1967, p. 300 e pp. 426-7, n. 266; A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960, p. 96). La cripta non va quindi intesa come relitto di una primitiva chiesa. Restano, evidenti, i ripensamenti rispetto a quella che doveva essere l'originaria impostazione, ripensamenti per i quali si rimanda alla citata letteratura.

²³ Soppresso il monastero, i beni divennero prebenda del Tesorerato del Capitolo cui fu commessa anche la cura della chiesa; vedi *Platea*, cit., f. 6r, in cui pure, erroneamente, è legato il sorgere della dignità capitolare del tesorerato con la soppressione del monastero. *Thesaurarius* era già nel 1264 il canonico Pietro (A. DE LEO, *Codice...*, I, cit., p. 118) e nel 1324 «*valet beneficium unum et tar, viginti*» (D. VENDOLA, *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Apulia Lucania Calabria*, Città del Vaticano 1939, p. 100). Per buona parte del XVI secolo il tesorerato pertenne a esponenti della famiglia Scolmafora: a Giacomo almeno dal 1514 al 1546 (vedi *Registrum Bullarum*, I, ms. in FC,

ASDB, f. 12r; Cart R/1, in Archivio Capitolare di Brindisi (AC), in ASDB, Libro I, 11 giugno 1521, f. 3r, 23 maggio 1546, f. 123v), a Ludovico almeno dal 1565. Questi, nella qualità di tesoriere, «*habet unitam ecclesiam Sanctissimae Trinitatis in qua fuit olim monasterium monialium et tenet in ea thesaurarius celebrare pro ut sui predecessores faciebant*» (G.C. BOVIO, *Acta...*, cit., f. 129r-v). È a Ludovico o a Giacomo che si deve il restauro della chiesa e la tripartizione dello spazio dell'aula con archi bassi, alla borgognona, su cui fu ammurato, reduplicato, la stemma familiare. Almeno dal 1599 è investito del tesorerato Giovan Battista Basso cui subentrerà, dal 1614, Giovan Battista Villanova (Cart. R/1...cit., Libro II, 19 giugno 1599, f. 1r: Cart. R/1...cit., Libro III, 11 ottobre 1614, f. 182r). Nel 1606 nella chiesa vi era una «*icona depicta in altari decenter ornato cum tobaleis sed portatilis altare erat nimis parvum. Mandavit Illustrissimus d(omi)nus non celebrari nisi cum portatili latiori nec non confici telam pro cooperienda icona, crucem in medio altaris et baldachinum. Adest campana in campanili*». Le condizioni erano comunque in generale migliori di quelle di altre chiese della zona. Infatti «*fuit visus aptus locus pro erigenda nova parochia ad quam maturiori, opus est consilium, et providendum*» (G. FALCES, *Visitationes Archie(pisco)pi Brund(usi)ni D. Joan(n)is a S(anct)o Stephano, et Falces ab anno 1606 ad an. 1631*, in *Visitationes Archidioecesis Brundusinae*, III, ms. in FC, ASDB, ff. 315v-6r). Nel 1625 la chiesa non è più annessa al tesorerato (G. FALCES, *Visitationes...*cit., f. 613v).

- ²⁴ Nel 1635 «Fu proposto da Monsignor Ill.mo Arc, haver risoluto eligere nella chiesa della S.ma Trinità una figliola parrocchiale per la administratione delli Sacramenti di necessità cioè della Confessione, Comunione et Estrema Untione et che già ha determinata il modo di dotarla senza pregiudicare in cosa alcuna le ragioni, et interesse di esso Cap.lo, particolar.te nelle funtioni di morti, et quarte, richiedendo esso R.do Capitolo, che in sua gratia debba deputare tre sacerdoti partecipanti per sustituti, et coadiutorij del parrocho eligendo, con che mentre servono d. a Chiesa, come figliola di qu.a chiesa, siano reputati presenti alle funtioni dell'officio divino, et partecipano l'entrate capitulari come

Gli affreschi offrono notevoli riferimenti al culto mariano. Nella cripta, sulla parete occidentale, in una delle edicole gemelle che qui si aprono, è la rappresentazione, di tipo frontale, della Madonna in trono con Bambino. La Vergine posa la destra sulla spalla del Figlio; la sinistra è prossima al piede del Fanciullo. Questi, le braccia allargate, con la destra benedice e con la sinistra regge il rotolo; la testa è cinta da nimbo crucifero. Diehl sottolineò il blu della veste e il rosso del manto della Vergine: sono i colori che indicano, rispettivamente, l'umanità e la divinità.

Maria è una persona umana che ha avuto tangenza col divino. Inversamente, i colori del Bambino: rossa la veste, blu il manto, stanno ad indicare che è il divino ad essere entrato in tangenza con l'umano. Nell'insieme la rappresentazione indica il movimento dell'universo intero verso Dio, la vita eterna, il regno di Dio. In senso lato, è una visione forte della chiesa, della sua missione, della sua funzione docente, della sua centralità. Se a San Giovanni vi era il riflesso di una comunità che si sentiva comunità in cammino, di una chiesa vissuta come movimento più che come struttura, qui appare invece l'espressione piena della chiesa docente e trionfante.

Sottolineata dalle tre stelle sul manto è inoltre la triplice verginità di Maria: *virgo purissima*, in una città che altre vergini aveva venerato e cantato. Diana qui poté, Nicolò Taccone, immaginare fosse da Atteone scorta, legando così al mito classico l'immagine totemica del cervo in cui la città si rispecchiava.

ogn'altro capitulare» (cart. R/2, in AC, in ASDB, Libro V, 23 giugno 1635, ff. 172v-3v).

Per l'affresco non è ovviamente proponibile una data anteriore al XIII secolo; a prescindere da ogni altra considerazione vi è, già evidenziato da Jurlaro, a porre un termine certo il riscontro paleografico sulle scritte esegetiche. Il circonflesso, qui usato per abbreviare, si incontra per la prima volta sulle bolle di Innocenzo III conseguendone che il 1198 va considerato come chiaro termine *post quem*. L'attribuzione al XIII secolo, in considerazione delle comparazioni possibili e già segnalate in letteratura, pare quindi la più sostenibile²⁵.

²⁵ Su Nicolò Taccone vedi G. CARITO, *Scuola e cultura a Brindisi dalla seconda metà del XVI secolo ai primi del XIX secolo*, in «Brundisii Res» (1979), p. 80 e pp. 99-100 con riproposizione del testo poetico. Sul culto a Diana vedi A. DE LEO, *Dell'antichissima città di Brindisi e suo celebre porto*, Napoli 1848 (Bologna 1970), pp. 45-8. Sul circonflesso usato per abbreviare vedi R. JURLARO, *Per i monumenti.... cit., passim*. G. TARANTINI, *Monografia*, cit., pp. 11-2 segnalò per primo l'affresco, D. SALAZARO, *Studii...cit.*, pp. 30-1, datò l'affresco al sec. XII, seguito da C. DIEHL, *L'art...cit.*, pp. 45-6 e P. TOESCA, *II Medioevo...cit.* p. 995 che propone comunque la parte terminale del secolo; E. BERTAUX, *L'art...cit.*, p. 150, propose il XIII secolo. La datazione è sostenuta da V. PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'halia meridionale greca*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, p. 451, ID., *La pittura...cit.*, p. 372 anche sulla base delle considerazioni di V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, pp. 347-8, n. 182 in cui rende al XIII secolo gli affreschi di San Nicola (su semipilastro) e di San Pietro nella stessa cripta, come anche, del resto, G. L. MELLINI, *Pittura in L'arte in Italia*, a cura di C. L. RAGGHIANI, III, Roma 1969, cl. 926. Al XIV secolo, invece, M. C. CELLETTI, v. *Maddalena*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, cl. 1105, attribuisce la Maddalena mirrofora, «la splendida per quanto offuscata dal tempo dama di Brindisi, dai lunghi riccioli stilizzati». E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia...cit.*, p. 24, ascrive quest'immagine della Vergine al

Nella cripta è, sulla parete nord, un'altra Madonna in trono di precaria leggibilità, ma attualmente in restauro. Può supporre più tarda rispetto a quella della nicchia; l'affresco pare poggiare su due altri strati d'intonaco, ciascuno affrescato. La Vergine indossa il *maphorion* azzurro che le copre anche il capo; il Bambino, con nimbo crucifero, benedice con la destra e con la sinistra regge il rotolo. La rappresentazione è variata rispetto all'altra nel particolare che il Bambino non è sul grembo della madre che invece lo regge sul suo braccio sinistro; dal tipo frontale dell'edicola si passa a quello dell'Odigitria²⁶.

tipo frontale ma con un confronto che appare improprio alla madonna di scuola senese della raccolta Chigi Saracini a Siena. Vedi pure M. D'ELIA, *Per la pittura del 200*, in «Atti del convegno di studi di Oppido Lucano», Aprile 1970, a cura di P. BORRARO, Galatina 1975, pp. 151-68 per raffronti con altre rappresentazioni pugliesi, G. ROBINSON, *Some cave...cit.*, p. 197; G. GABRIELI, *Inventario....cit.*, p. 33; A. MEDEA, *Gli affreschi...cit.*, pp. 73-4; M. DE MOLA, Scheda OA SHAS, BA 10/12/1986. A. GRELLI JUSCO, *Note introduttive: fra materiali e storia*, in *Arte in Basilicata*, Matera 1981, p. 29 sostiene che l'autore dell'affresco si spostò successivamente a Matera ove avrebbe eseguito «per due volte... lo stesso cartone della *Kyriotissa* nelle due cripte rupestri della Madonna delle Tre Porte e della Madonna della Croce»; la relazione era già stata proposta da E. BERTAUX, *L'art...cit.*, p. 150. Nelle more di pubblicazione è stato edito M. GUGLIELMI, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo nelle chiese del centro storico di Brindisi*, Brindisi 1990, cui si rinvia per ulteriori raffronti su questo e sugli altri affreschi di Santa Lucia, Sant'Anna e San Giovanni al Sepolcro.

²⁶ G. TARANTINI, *Monografia...cit.*, pp. 12-3, M. DE MOLA, Scheda OA SBAAAS, BA 10/12/1986.

Gli affreschi della chiesa sono venuti alla luce nell'ultimo cinquantennio e, per la gran parte, in conseguenza e durante l'intervento cesanelliano di restauro²⁷. Quella che doveva essere una teoria ininterrotta di sacre immagini presenta ora numerose soluzioni di continuità dovute agli interventi cinquecenteschi di ristrutturazione, all'apertura di nuove finestre e di nicchie, all'incasso di strutture culturali²⁸. Un termine per la datazione degli affreschi, che in qualche caso appaiono veri e propri palinsesti con sovrapposizioni reiterate, è dato dalle rappresentazioni delle *Storie di San Pietro da Verona*, martire dell'ordine domenicano, canonizzato da Innocenzo IV nel 1253²⁹.

La *Vergine in trono con Bambino*, rappresentata sulla parete longitudinale di destra, preceduta da una

²⁷ L. C. CESANELLI, *Della chiesa...cit.*, pp. 40-3; G. CARITO, *Affreschi alla luce in Santa Lucia a Brindisi*, in «Avvenire», 21 agosto 1976, p. VII.

²⁸ L. C. CESANELLI, *Della chiesa...cit.*, pp. 40-3; come si può desumere dagli atti di Santa Visita, il polittico della Madonna del Dolce Canto, il cui altare era in opposizione rispetto a quello di Santa Lucia, anteposto agli affreschi di San Donato e Sant'Agata, fu a suo tempo incassato nella parete con ovvia e conseguente distruzione degli affreschi.

²⁹ Su san Pietro da Verona vedi W. J. KOUDELKA, s.v. *Pietro di Verona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, cl. 746-54. Sull'iconografia vedi A. SILLI, sv. *Pietro di Verona*, *Iconografia*, in *Bibliotheca...cit.*, cl. 754-62. In luogo delle *Storie*, L. C. CESANELLI, *Della chiesa...cit.*, p. 41, vedeva «santa Margherita con il tiranno Olibrio ed altre sante» affresco che alle *Storie* era stato evidentemente sovrapposto e che è andato perduto nel corso di restauri successivi all'intervento cesanelliano

rappresentazione dell'*Arcangelo Michele* e seguita da quella di *Sant'Agata*, fu oggetto di un primo intervento di restauro, oggi non condivisibile nel metodo perché largamente integrativo, negli anni '50. Nel 1976 si è poi in parte ovviato ai guasti precedentemente provocati³⁰. La rappresentazione è di tipo frontale; il manto rosso, sovrapposto alla veste blu, copre il capo della Vergine che è su un trono con schienale. La mano destra sfiora la spalla del Fanciullo ma mentre nell'affresco che è nella nicchia della cripta sono visibili le sole dita, qui l'intera mano è esposta. Il Bambino, dalla rossa veste e dal manto definito solo nei suoi contorni dal blu, benedice con la destra, portata innanzi³¹.

Di altre due immagini della Vergine è pur il caso di far menzione; l'una, sulla parete longitudinale destra, seguita dalle rappresentazioni di un *Santo Vescovo* e di un *Santo Cavaliere*, è appena postulabile nella sua consistenza e nei suoi riferimenti iconografici, l'altra, sulla parete longitudinale sinistra, è nel contesto di un

³⁰ L. C. CESANELLI, *Della chiesa...*cit., p. 45, n. 13 e tav. 58.

³¹ Sull'affresco vedi B. SCIARRA, *Gli affreschi della chiesa superiore di Santa Lucia in Brindisi*, in «Studi Salentini» XLI-XLII (1972), pp. 114-5 che l'immagine pensa «dipinta su di uno strato successivo di intonaco», il che importerebbe una sua seriosità rispetto alle *Storie di San Pietro da Verona* che non sono ad altro affresco sovrapposte come del resto le sacre figure che immediatamente precedono la Vergine. Per lo sviluppo e la fortuna di questo tema iconografico vedi E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia della Madonna...*cit., pp. 115-8 e H. HALLENSLEBEN, s.v. *Maria*, in *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, 3, Freiburg 1971, cll. 161-78. L'immagine è accompagnata dalla scritta exegetica MT DNI // IC XC.

affresco reso frammentario dalla perdita della parte centrale in conseguenza dell'incasso nel muro del polittico della *Madonna del Dolce Canto*. La Vergine, come di consueto con la veste blu e il manto rosso, è resa a figura intera in uno con *San Giuseppe*. Potrebbe qui essere collocata, in un contesto narrativo riferito alla nascita e all'infanzia del Cristo, la rappresentazione della Presentazione al Tempio³².

L'iterazione della *Madonna in trono*, pur nelle varianti considerate cui può aggiungersi un affresco d'analogo tema ma di frammentaria e precaria leggibilità nell'absidiola destra della confessione, va inserita in un tessuto di riferimenti che rende palese il progressivo abbandono dell'estetica di derivazione platonica mediata dalle interpretazioni cristiane.

Al precedente fluire, senza salti e censure, dall'uno al molteplice, dall'essere alla materia, subentra qui ora lo stacco, la contrapposizione: ciò che si sottolinea è che l'uomo può saldarsi con l'infinità solo attraverso l'unico punto di mediazione individuato nella chiesa.

Per altro verso, la rottura di questo schema implica anche l'impossibilità di saldare forme reali e forme ideali, riassumendo le prime nelle seconde: il molteplice è il regno dell'uomo, è il campo in cui si dispiega l'azione della chiesa, può essere rappresentato in quanto tale. Ciò spiega gli accenti realistici che si possono pur cogliere nella rappresentazione delle *Storie di San Pietro da Verona*, delle *Marie al Sepolcro*, di quella che è stato pensato possa essere una *Deposizione* e che non mancano

³² Gli affreschi sulla parete sinistra sono inediti. Sono stati liberati dall'intonaco ad essi sovrapposto durante i restauri del 1976 (G. CARITO, *Affreschi alla luce...cit. passim*).

nelle rappresentazioni stesse della Vergine il cui volto più che esprimere regale e divina indifferenza ha tratti d'umano e mesto sentire³³.

L'accentuazione di questi temi realistici o meglio, tendenti al realismo, anche in quelli che possono intendersi come gli affreschi più remoti della chiesa, rimanda alla possibilità che siano interpretabili come successivi e più tardi rispetto ai corrispettivi della cripta ove permangono richiami e rimandi ad ambiti culturali grecizzanti³⁴.

³³ *Le storie di San Pietro da Verona* sono state ritenute comparabili con «quelle testimonianze di pittura a passo ridotto di cui altrove si ricordano il Santo Sepolcro di Barletta (storie di Sant'Antonio Abate) e la Santa Lucia di Melfi che con la data del 1292 apporta una referenza cronologica estremamente utile in questo mare di incertezze» (V. PACE, *La pittura...cit.*, p. 373). L'autore dell'affresco può pensarsi influenzato dalla cultura occitanica (V. PACE, *Pittura del Duecento.... cit.*, p. 471). Le *Marie al Sepolcro*, ovvero Maria di Magdala, Maria di Cleofa, moglie di Alfeo e madre di Giacomo il Minore e Giuseppe, Sàlome, moglie di Zebedeo, madre di Giacomo e Giovanni (Mt. 28, 1-7; Mc. 16, 1-7; Lc. 24, 1-12; Gv. 20, 1-9) costituiscono tema iconografico ricorrente. Vedi A. CARDINALI, s.v. *Maria di Cleofa. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, cl. 974-77; G. KASTER, *Maria Kleophas*, in *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, 7, Friburgo 1974, cl. 515; M. ANSTETT JANSSEN, s.v. *Maria Magdalena*, in *Lexicon...*, 7, cit., cl. 516-41. L'affresco cosiddetto della *Deposizione* (Vedi B. SCIARRA, *Gli affreschi... cit.*, p. 115) presenta gravi lacune perché a suo tempo parzialmente interessato dall'apertura di una finestra.

³⁴ In grande prevalenza i rimandi agiografici appaiono occidentali nella chiesa ed orientali nella confessione. Assenti risultano nella chiesa scritte esegetiche in greco viceversa presenti nella cripta Per quel che attiene san Giorgio va rilevato come la sua rappresentazione, ripetuta anche in San Biagio, Sant'Anna, San

Rispetto ai cicli rupestri di San Biagio e San Giovanni a Cafaro, la Santissima Trinità presenta: maggiore articolazione spaziale; più complessa organizzazione narrativa; progressiva attenuazione della rigidità lineare; inserimento dell'immagine mariana in un contesto iconografico più ampio e strutturato.

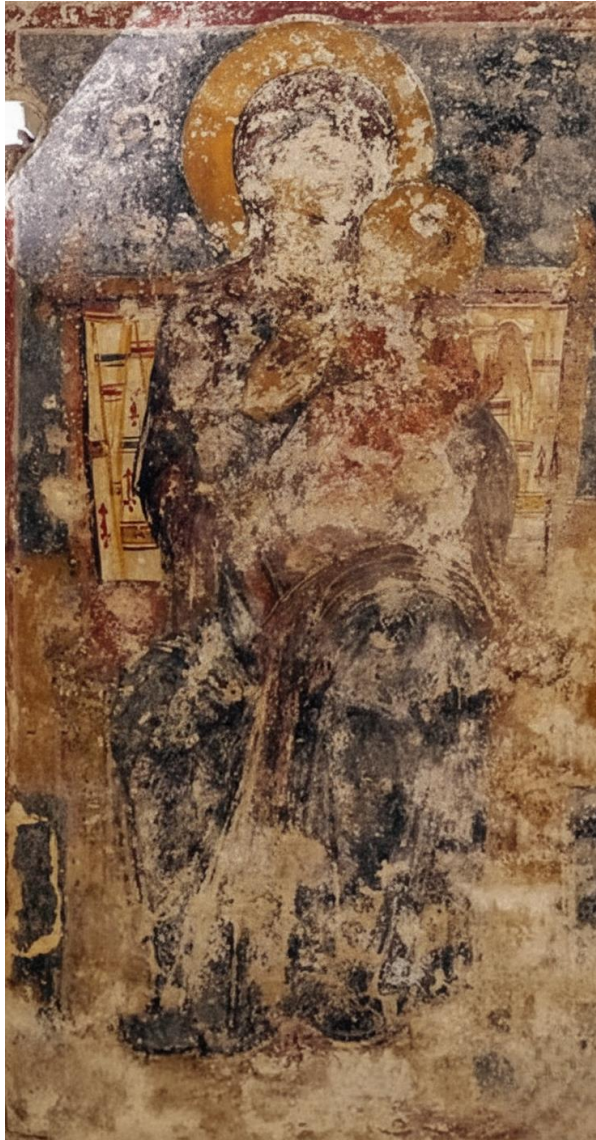
Il passaggio dall'ambiente rupestre a quello urbano coincide dunque con una monumentalizzazione dell'immagine e con una più esplicita gerarchizzazione dello spazio pittorico. La Vergine non è più solo parte di un racconto cristologico, ma assume una posizione centrale e reiterata, coerente con la funzione monastica e urbana dell'edificio.

In questa fase, l'area brindisina dimostra una piena assimilazione dei modelli bizantini rielaborati in chiave locale, anticipando quella trasformazione linguistica che, nel XIV secolo, condurrà verso esiti più marcatamente narrativi e affettivi.

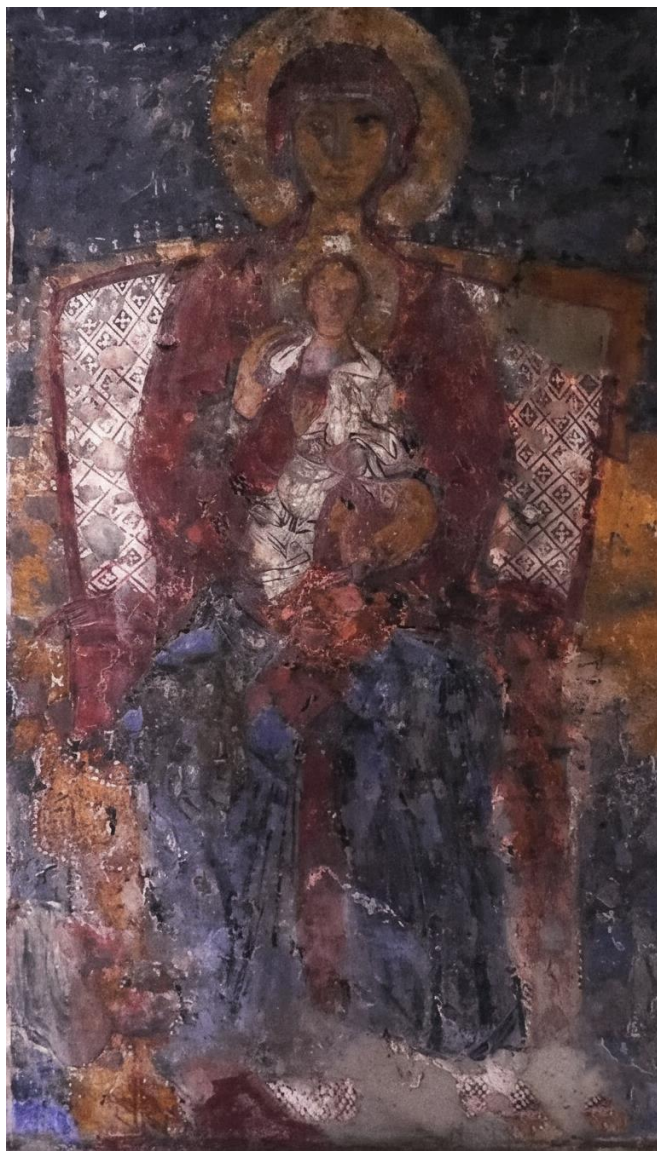
Giovanni al Sepolcro e Santa Maria del Casale, vada ricondotta alla circostanza che il santo fu per molto tempo patrono di Brindisi. La possibilità di uno stacco temporale fra gli affreschi della cripta e della chiesa fu evidenziata già da G. BRIAMO, *La chiesa...cit.*, p. 19, ove rileva qui l'opera di una «chiara mano locale assai tardiva, coeva della chiesetta di Sant'Anna». Anche V. PACE, *La pittura...cit.*, p. 335 avanza l'ipotesi di uno scarto cronologico.



*Brindisi. Santissima Trinità. Cripta. Madonna in Trono. Affresco. Da D. SALAZARO, *Studii sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, p. II, Napoli 1887.*



Brindisi. Santissima Trinità. Cripta. Madonna in Trono.



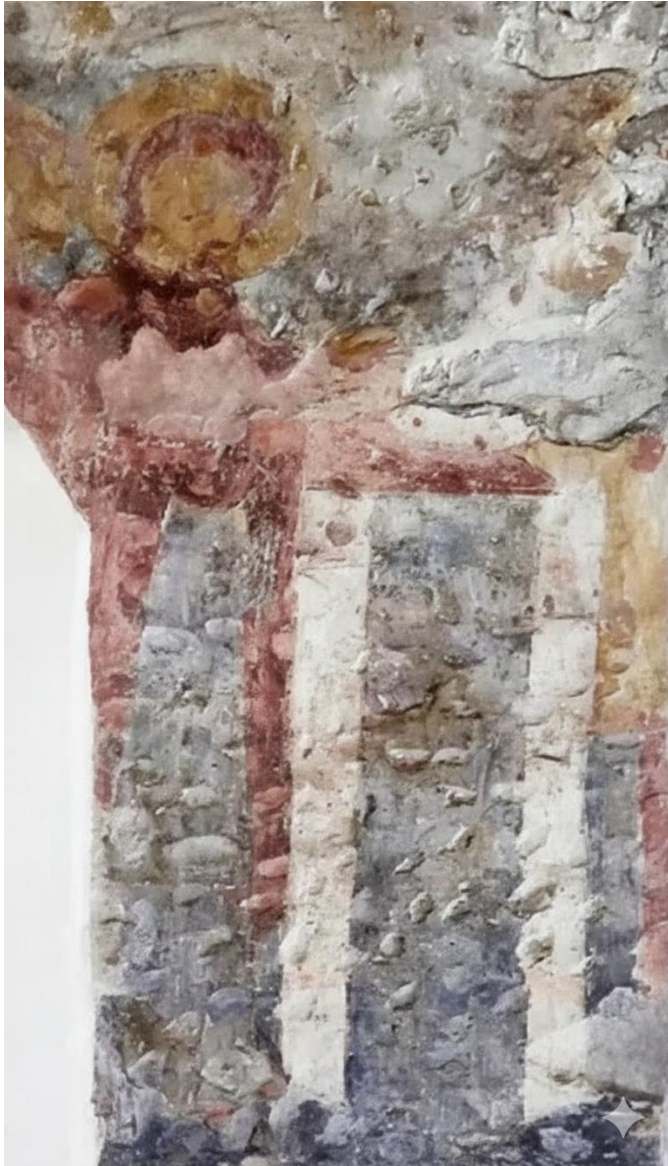
Brindisi. Santissima Trinità. Madonna in Trono.



Brindisi. Santissima Trinità. Madonna con Bambino.



*Brindisi. Santissima Trinità. Madonna con Bambino.
Rielaborazione digitale tramite AI.6:*



Brindisi. Santissima Trinità. Presentazione al Tempio (?).

6. *Dall'idealismo al realismo: la Madonna del Latte e il ciclo di Sant'Anna.*

Nuovi sviluppi nell'iconografia mariana si hanno negli affreschi che sono nella chiesa di Sant'Anna. Poco si sa circa tempo e circostanze della sua fondazione. Il prediale Sant'Anna, trasmesso da un documento del 1343 non assicura sul rimando alla chiesa in un rapporto di identificazione che, anzi, il contesto stesso parrebbe escludere³⁵. L'architrave marmoreo inserito nella parte superiore dell'accesso principale, eseguito tra la fine dell'XI secolo e i principi del successivo, proviene verosimilmente dalla vicina chiesa di San Benedetto³⁶. Riferimenti continui e attendibili si hanno a partire dal 1565 allorché risulta alla chiesa legato l'omonimo beneficio di *jure patronato* dell'ostunese famiglia Lazzari³⁷. Fra il 1606 ed il 1660 vengono rilevate varie insufficienze che rendono infine necessari, nel 1661, lavori di ristrutturazione³⁸ che dovettero essere d'ampia

³⁵ A DE LEO, *Codice...cit.*, p. 102.

³⁶ G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi cristiana...cit.*, pp. 80-1.

³⁷ Nel 1565 il tesoriere Ludovico Scolmafora, abate, «*Possidet beneficium sub titulo Sanctae Annae in vicinio Sancti Benedicti, et est de jure patronatus illorum de Laccarijs de Astuneo*». La chiesa confina a sud con una casa a giardino per la quale si esige annuo canone di duc. 4 (G. C. BOVIO, *Acta...cit.*, f. 148v).

³⁸ Nel 1606 il cantore Francesco Scolmafora, U.J.D., ha la responsabilità della chiesa. «*Ecclesia de S. Anna fuit reperta decenter ornata, et munda, est annexa cantoratus pro beneficio familia de Laccarijs. Fuit repertum altare sine imagine, sine portatile, et ecclesia sine campana*». (G. FALCES, *Visitationes... cit.*, f. 312v). Nel 1625, l'U.J.D. Mario Pilella possiede il beneficio di Sant'Anna «*de jure patronato familia De Laccarijs*

portata se consentirono all'arcivescovo Andrea Maddalena d'ubicare qui nel 1726 la sede di una delle nuove parrocchie vicariali³⁹. Nel 1857 le condizioni della

de Hostunio» (G. FALCES, *Visitataiones...* cit., 1. 624r). Nel 1645 la chiesa di Sant'Anna, beneficio di famiglia Laczari di Hostunio, è «*cum uno altare*» «*male accomodato cum ara parva*» «*et veteri frontali*» (D. O' DRISCOL, *Visitatio...*cit., f. 8r). Il 31 ottobre 1653 il beneficio di S. Anna, vacante per la morte del rettore Apollonio Leanza è conferito a Donato Paolo Lercano di Ostuni. È di *jure patronato* di Donato Antonio Lazzario, erede di Cesare, ostunese (*Registrum Bullarum*, I, cit., f. 487r-v). Nel 1654 l'arcivescovo dispone il sequestro delle rendite del beneficio. L'altare è «*male dispositum*» (L. RAJNOS, *Atti...*cit., f. 550v). Nel 1660 l'altare è «*male dispositum*» e la chiesa «*indiget magna reparatione*». I lavori risultano eseguiti il 2 maggio 1661 (F. DE ESTRADA, *Visitatio....* cit., 1. 661). Nel 1686 d. Filippo Marrazzo è titolare del beneficio. Nel 1707 subentra d. Francesco Pinto di Mesagne. (G. DE TORRECILLA Y CARDENAS, in *Visitariones...*V, cit., f. 688r e f. 690r).

³⁹ Il 4 maggio 1726 si ha l'erezione della parrocchia di Sant'Anna. Questi sono i limiti territoriali: «*quae a fonte dicto di Crisostomo ad officinas Ferrariorum, a quibus retro venerabile monasterium monialium S.tae Mariae Angelorum per vicula versus domus domini Caroli Maria Latamo, et dicto admodum Rev.di Cantoris Tarantino ad ianuam maiorem ecclesiae Divi Pauli usque ad partem superiorem loci vulgo dicto Lo Pendino per vias vulgo dictas S. Aloe Lo Carmine Vecchio dietro la Cittadella, avanti lo Carmine, e la Gratia, la Porta di Mesagna, l'Olive Cavata, e lo giardino del Marchese di Santa Cristina usque ad dictum Fontem di Crisostomo pervenit*». Il decreto è di Andrea Maddalena (A. MADDALENA, in *Visitationes...*, VII, cit, pp. 903r-5r). Precedentemente «Monsignor Illustrissimo degnossi rappresentare, e con la sua dignissima persona assistente al detto Capitolo, come in conformità di quello lui aveva fatto sapere à detto R.mo Capitolo sù l'erezione delle due Chiese di S. Anna, e Santa Maria del Monte, in Parochiali Vicariali di questa Cattedrale unica parrocchia in questa Città, nella conformità fù eretta dalla f.

chiesa destarono nuovamente apprensione tanto che mons. Rotondo determinò il rifacimento delle coperture⁴⁰. Circa venti anni dopo la sede parrocchiale, pur

m. di Monsignor Falces la Chiesa di Santa Lucia, ed unire ad es(s)a alcuni Beneficj di libera collazione, e di Mensa, ne faceva proposizione à questo R.mo Capitolo, acciò des(s)a il suo assenso, e destinasse due R.di Dottori per intervenire in detta erezione». Il Capitolo offrì l'assenso e nominò d. Giacinto Tarantino e Francesco de los Rejes quali propri rappresentanti nella proposta erezione (R/3, in AC, ASDB, sd. e s. p.i.). Primo parroco fu il canonico d. Carlo Cantamessa, insediato il 27 ottobre 1726 (Cart. D/5 in AC, ASDB). Nel 1754 Francesco Pinto di Mesagne possiede, conferitogli nel 1707 da monsignor De Castro, il beneficio di Sant'Anna «colla sua chiesa in detta città (oggi parrocchia)», precedentemente appartenuto a d. Filippo Marrazzo, con l'onere di celebrare la sua festività. Fra i beni, vi è dirino di decima su 50 tom. di terre «vulgo dicti la pezza di Sant'Anna in rure magno ditto li Cafari» (G. A. CIOCCHI, DEL MONTE, Atti della Santa Visita 1754, in *Visitationes Archidioecesis Brundusinae*, XIII, ms, in FC, ASDB, ff. 49r-50v, vedi pure *Visitationes Archidioecesis Brunhusinar*, XI, ms in FC, ASDB, f. 62r). Nel 1767 è Annibale De Leo a possedere il beneficio sotto il titolo di Sant'Anna con un legato pio annesso, già del sacerdote d. Francesco Pinto di Mesagne. De Leo ha l'obbligo di «farvi la festa ai 26 di luglio». Stabilitasi la parrocchia, vi si celebrano quel giorno sette messe e si dà al parroco una libbra di cera. Vedi *Rivelo delle dote e rendita della prebenda teologale di questa chiesa metropolitana di Brindisi, che si possiede del canonico Annibale Di Leo. 1767*, cart. P/1, AC, ASDB. Nel 1744 S. Anna risulta sempre con solo altar maggiore. (G. DE ROSSI, *Acta...cit.*, f.n.n.

⁴⁰ Nel 1857 l'arcivescovo Rotondo dispone: 1. La custodia sia foderata di drappo bianco. 2. La pianeta bianca sia interdetta. 3. Sia accomodato e rifatto il tetto. (G. ROTONDO, *Atti...cit.*, f. n. n.)

conservando l'antico titolo, fu trasferita in San Benedetto, non più legata al monastero omonimo perché soppresso⁴¹.

Gli affreschi rendono, in modo ancor più evidente che in Santa Lucia, l'abbandono dell'estetica platonizzante. Il nuovo riferimento, in qualche modo esplicitato dalla rappresentazione di *San Domenico*, che rimanda senza ambiguità alla precedente iconografia italiana, è tomistico⁴². Solo apparenti sono i rapporti fra le immagini della Vergine qui osservabili e le altre già considerate. La

⁴¹ La sera del 19 giugno 1866 «sortirono dal monastero di San Benedetto le monache benedettine portandosi nelle abitazioni dei parenti e le altre in case particolari in carrozze chiuse»; del loro monastero fu fatto «un quartiere di soldati, si temeva che la chiesa di detto monastero si convertisse a magazzino di paglia ad uso degli stessi soldati. Fu allora che il parroco signor d. Giovani canonico Palazzo avanzò dimanda per averla come chiesa parrocchiale, allegando per motivo che l'antica chiesa parrocchiale era troppo angusta e poco adatta a chiesa di parrocchia. La dimanda fu bene accolta e con verbale del 15 dicembre dello stesso anno da questo ricevitore del Demanio veniva consegnata al detto parroco» (A. FORNARO, *Notizie riguardanti le 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. in Museo Provinciale, Brindisi, pp.17-23, 71). In realtà, alla consegna della chiesa, che dal ricevitore del Demanio fu consegnata all'arcivescovo di Brindisi, da questi al capitolo dal Capitolo al parroco, non seguì un immediato uso della stessa. È solo nel 1877 che, completati vasti lavori di restauro, il canonico Fornaro spostò la sede della parrocchia in San Benedetto. Contemporaneamente, si direbbe, si avvia per Sant'Anna il capitolo del degrado che culmina con la sconsacrazione della chiesa il 2 maggio del 1938.

⁴² Sul *San Domenico* vedi V. PACE, *La pittura...cit.*, p. 391.

prima, sulla parete meridionale, introduce anzi un nuovo modello culturale, quello della *Madonna del Latte* che congrui sviluppi avrà in seguito in Brindisi. È essa inserita in un arco trilobato, poggiante su esilissime colonne, secondo uno schema che rende possibili i proposti raffronti con il ciclo della *Santa Maria* di Sannicandro Garganico⁴³. La Madonna è in trono e regge col braccio sinistro il Bambino che allatta⁴⁴. L'affresco pone Sant'Anna come uno dei vertici di un triangolo devozionale legato alle problematiche del parto e della sopravvivenza del neonato nei primi mesi di vita, che si

⁴³ M. MILELLA LOVECCHIO, *Sannicandro Garganico. Chiesa di Santa Maria*, in *Restauro in Puglia 1971-1981*, I, Fasano 1983, p. 97.

⁴⁴ Sulla *Madonna del Latte* vedi G. A. WELLEN, *Das Marienbild der fruhchr. Kunst. Die stilende Mutter (M. Lactans)*, in *Lexicon*, 3...cit., cl. 158-60. Sulla tipologia vedi E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia...*cit., pp. 54-5. Il diffondersi del culto specifico in Brindisi è dimostrato dalla presenza di rappresentazioni della *Madonna del Latte* in Cattedrale, in Santa Maria degli Angeli. In provinciaa, segnalo l'olio su tela che è nella chiesa del Carmine di Francavilla Fontana, l'immagine che è nell'edicola aperta sulla fiancata del sedile di Oria, la statua di cartapesta attribuibile al Carreta e restaurata nel 1978 nella chiesa di Maria Santissima delle Grazie in Latiano, qui traslata dalla Matrice, l'icona che è nella cappella rurale della Madonna delle Grazie a Torchiarolo. Altro riferimento prossimo è sia nel santuario della Madonna del Latte che è fra Salice e Avetrana, che in un olio nella cappella del castello-abbazia di Santo Stefano presso Monopoli. Si ha così un'attestazione sul lungo periodo, sin quasi ai giorni nostri, di questo culto.

definiva in Santa Maria della Neve e in Santa Margherita⁴⁵.

A Sant'Anna ci si doveva recare quaranta giorni dopo il parto. Innanzi a Santa Maria della Neve era un pozzo, il cui utilizzo sacrale continuò anche dopo la distruzione della chiesa, sull'orlo del quale sedevano le donne che temevano la perdita del latte; qui dovevano mangiare sette fette di pane inframezzando il pasto con la recita dell'Ave Maria. Santa Margherita era invocata dalle partorienti; nove tocchi di campana in Latiano scandivano le richieste alla vergine antiochena⁴⁶. Le

⁴⁵ Sul culto per Santa Maria della Neve vedi A. DELLA MONACA, *Memoria storica dell'antichissima e fedelissima città di Brindisi*, Lecce 1674 (=Bologna 1967), p. 593 e p. 286; F.Ascoli, *Storia...*,cit., p. 199. Sul trasferimento del culto alla chiesa della Madonna d'Altomare vedi G. CARITO, *La famiglia Monetta a la devozione per San Carlo nella prima metà del sec. XVII in Brindisi*, in *San Carlo Borromeo in Italia*, Brindisi 1986, pp. 45-6 e ivi bibliografia. Su Santa Margherita vedi N. VACCA, *Brindisi...*p. 217.

⁴⁶ Vedi J. M. SAUGET, s.v. *Marina (Margherita)*, in *Bibliotheca Sanctorum...*VIII, cit., cl. 1150-60 e M. C. CELLETTI, s.v. *Marina (Margherita). Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum...*VIII, cit., cl. 1160-65 con riferimenti all'invocazione della santa da parte delle donne in parto. Vedi pure S. KIMPEL, s.v. *Margaretha von Antiochien*, in *Lexicon...*7, cit., cl. 494-500, per lo sviluppo iconografico. Un indovinello popolare attesta particolari interpretazioni dell'allattamento nel locale universo mitico: *'Nduvinati 'nduvinaturi/fili ti principi e ti signuri/era figghia e mo so mamma/tegnu nu figghiu maritu a mama*. La soluzione era ovvia, il personaggio è dantesco e si tratta di Pia de Tolomei. Per evitare la perdita del latte era diffuso l'uso, quale talismano, di *Astrea rugosa* (L.) o *Astraliium rugosum* (Fisch.), noto come *Occhio di Santa Lucia*. L'opercolo ha sfumature rosse all'esterno con disegno a spirale all'interno. Sul suo uso remoto, o almeno su

Storie di Santa Margherita sono del resto rappresentate negli affreschi di Sant'Anna e lo erano in quelli della Santissima Trinità⁴⁷.

La *Madonna in Trono* rappresentata sulla parete settentrionale rientra nella tipologia già esaminata a proposito dall'affresco d'analogo soggetto che è nella chiesa di Santa Lucia. Il raffronto, tuttavia, si ferma qui anche a voler solo considerare il dato dei colori che non possono più porsi in rapporto con la loro antica simbologia⁴⁸.

Proponibile fare il rimando, in questo caso, alla *Kyriotissa* della chiesa in grotta della Madonna della

indizi in tal senso, vedi *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, a cura di E. M. DE JULIIS, Vicenza 1985, p. 490. Una variante è costituita dall'uso, attestato in Avetrana, della *petra prena* che avrebbe risparmiato malefici e fatto tornare il latte materno. Il collegamento fra Madonna del Latte e Madonna della Neve, creato localmente, è forse spiegabile attraverso l'attribuita facoltà, alla seconda, di liberare dall'itterizia, qui chiamata mal d'arco: com'è noto, l'itterizia si curava col latte (SERAFINO DA MONTORIO, *Zodiaco di Maria*, Napoli 1715, pp. 468-9).

⁴⁷ M. MILELLA LOVECCHIO, *Casaranello, Santa Maria della Croce*, in *Restauri...cit.*, p. 108, raffronta *Le storie di Santa Margherita* con l'analogia rappresentazione che è in Santa Maria della Croce a Casaranello e datata al tardo '200.

⁴⁸ Vedi B. SCIARRA, *Affreschi nella chiesa di Sant'Anna...cit.*, pp. 102-3; M. DE MOLA, Scheda OA SBAAAS, Bari, 10/12/1986, con rimando all'affresco d'analogo tema conservato nel Museo degli affreschi di Poggiardo e alla *Madonna in trono* della cripta di Santa Lucia. Sull'affresco è leggibile la scritta esegetica XC,

Croce di Matera che potrebbe avere offerto il modello qui ripetuto⁴⁹.

Committenti ed esecutori, a questo punto, possono considerarsi slegati da una tradizione di cui tendono a ripetere forme che, per non essere ormai comprese, vengono gradualmente trasformate e reinterpretate. Va quindi considerata attendibile, ripensando anche il dato di riferimento offerto dalla Madonna del Latte il cui culto è in espansione nel XIV secolo, la possibilità di una conseguente datazione del ciclo. Va qui sottolineato come la preparazione degli affreschi, priva di polvere di marmo e ghiaia, sia povera; mancano sinopia e bulinatura per cui si tratta di realizzazioni in certo senso estemporanee risultando in sostanza assente una preparazione globale del lavoro. Un ritocco piuttosto consistente è stato eseguito sul *San Michele*, sul *San Simeone*, sulla *Madonna in Trono* e sulle *Storie di Santa Margherita*. Gli affreschi, partiti da fasce di cinabro, presentano uno strato di ammannitura di ocre gialla.

⁴⁹ A. GRELLI JUSCO, *Note introduttive....cit.*, p. 29 e p. 30 figg. 50-1.



Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna del Latte.



Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna del Latte. Particolare.



Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna in Trono.



*Brindisi. Chiesa di Sant'Anna. Madonna in Trono.
Particolare.*

7. Acqua, mito e devozione: La Madonna della Fontana e i santuari mariani nell'area culturale brindisina.

Culti particolari, in cui viene in qualche misura a sconvolgersi la tesi secondo cui è da venerare o adorare non il significante ma il significato, sono attestabili per gran parte delle immagini mariane. Del resto, gli affreschi dell'area culturale brindisina paiono far riferimento più ad esigenze di private e pubbliche devozioni che liturgico-didattiche; tale carattere si accentua nel caso ben frequente di immagini sopravvissute al loro stesso contesto originario, recuperate e non di rado reinserite in nuovi spazi liturgici⁵⁰. L'affresco rappresentante *Maria Santissima della Fontana*⁵¹, ora nella sconosciuta chiesa tardo cinquecentesca dei Cappuccini⁵², è su una struttura muraria perimetrale pertinente a un precedente edificio, che si pensò potesse essere identificabile col battistero

⁵⁰ R. JURLARO, *Storia...cit.*, pp. 34-6.

⁵¹ Vedi R. CUCCI, *L'affresco della Vergine nell'ex chiesa dei Cappuccini in Brindisi*, in «Valisu», 1986, n. 7. pp. 85-9.

⁵² I Cappuccini si insediarono a Brindisi nel 1566 su richiesta dell'arcivescovo Bovio. Il sito prescelto, l'attuale chiesa della Pietà, non risultò tuttavia loro adatto e fu quindi abbandonato nel 1577. Rientrarono in Brindisi nel 1588 collocandosi questa volta in un'area extramurale nei pressi della basilica di San Leucio (A. DELLA MONACA, *Memoria...cit.*, p. 661, pp. 669-70, pp. 674-6; V. GUERRIERI, *Articolo storico su' vescovi della chiesa metropolitana di Brindisi*, Napoli 1846, pp. 101-27). Conseguentemente, la data di costruzione della chiesa e del convento va fissata avendo come riferimento gli elementi indicati.

leuciano⁵³. Ipotesi in realtà insostenibile e avanzata sulla base della dedizione della struttura che, come l'affresco, era riferita alla Madonna della Fontana e che poteva bensì spiegarsi per le vicine fontane di Tancredi e del Giardino a mare⁵⁴.

Il sito immaginò Nicolo Taccone esser stato quello «ove Diana vista ignuda d'Atteone fu da quella convertito in cervo e da proprij cani sbranato»⁵⁵. Inquietanti e non poche sono le ambivalenze tra Diana e Maria come non pochi sono gli intrecci simbolici tra la stessa Maria e le

⁵³ La chiesa del Cappuccini sorse sul sito di quella, preesistente, di S. Maria della Fontana. «Restò nulladimeno in quelle rovine intatta la cappella e l'immagine di nostra signora antica nel luogo istesso dove si trovava, essendosi fatto il disegno della nuova chiesa di modo che non si mutasse dal suo sito quella sacra immagine di sì vasta antichità, che hoggi dentro quella chiesa si adora sotto il medesimo titolo di Santa Maria della Fontana» (A. DELLA MONACA, *Memoria....* cit., p. 676). L'identificazione della chiesa di Santa Maria della Fontana con l'antico battistero leuciano fu sostenuta da A. DELLA MONACA, *Memoria...cit.*, p. 675 e p. 263 e D. O'DRISCOL, *Bolla del 1645 in Costituzioni sinodali della Diocesi di Brindisi*, ms. B/24 della Bibl. «A. De Leo», Brindisi, f.n.n.; V. GUERRIERI, *Articolo....cit.*, p. 102 rileva, d'altro verso, che i Cappuccini avrebbero demolito l'anfiteatro romano per dar luogo alla chiesa.

⁵⁴ Un chiarimento importante è offerto da R. JURLARO, *II "Martyrium" su cui sorse la basilica di San Leucio a Brindisi*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XIV (1969), nn. 1-4, pp. 89-95. Sulle due fontane vedi A. DELLA MONACA, *Memoria...cit.*, p. 423. È da notare che l'opinione popolare che derivava il titolo della chiesa dalla vicina presenza delle fontane, era riferita dispregiativamente da Della Monaca e dall'O'Driscoll.

⁵⁵ A. DELLA MONACA, *Memoria...cit.*, p. 371.

possibili interpretazioni dell'acqua; *fons aquae purissimae* è celebrata, nelle sue litanie, la Vergine.

È l'affresco ascrivibile a una modificazione del tipo dell'*Odigitria*, la *Dexiocratousa*, in cui il Bambino è retto dalla Vergine con la destra ed indicato, conseguentemente, con la sinistra⁵⁶. Nell'affresco brindisino, lo schema compositivo, come nella *Madonna della Vendita Paolini*⁵⁷, in ulteriore variante doveva presentare il Bambino stesso sdraiato sul braccio della Madre. Ha la Vergine il capo reclinato e, sul rosso *maphorion*, sono le stelle verginali. Stilisticamente, pare rimandare alla perduta immagine di Santa Maria del Casale e all'altra di Santa Maria della Croce in Francavilla Fontana, entrambe databili al tardo XIII secolo⁵⁸.

⁵⁶ H. HALLENSLEBEN, s.v. *Das Marienbild der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bildstreit. Die wichtigsten Typen autonomer Marienbild. Dexiocratusa*, in *Lexicon...*3, cit., cl. 169-70.

⁵⁷ E. SANDBERG VAVALÀ, *L'iconografia...*cit., Tav. XXIII A.

⁵⁸ L'immagine mariana di Santa Maria del Casale è, fra gli altri, descritta da S. MONTORIO, *Zodiaco...*cit., p. 463; recentemente è stata considerata tardoduecentesca da R. LORUSSO ROMITO, sv. *Madonna con Bambino*, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. BELLI D'ELIA, Milano 1988, p. 132. Sull'affresco di Santa Maria della Croce in Francavilla Fontana vedi R. JURLARO, *Storia...*cit., p. 155. Avventurosa pare, allo stato, una più precisa valutazione dell'affresco di Santa Maria della Fontana in considerazione delle ripetute riprese a tempera verificatesi in relazione ad esigenze culturali. L'altare anteposto all'immagine, che è in una nicchia, è stato costruito nel 1898 per devozione di Vincenzo Casalini così come è attestato da una memoria epigrafica in sito.

Il tema della Vergine col Bambino sulla sua destra ha grandissimo sviluppo nell'area provinciale sol che si considerino le immagini, non tutte, beninteso, affrescate, di Cotrino a Latiano, Belvedere a Carovigno, Galaso in Torre Santa Susanna, della Fontana in Francavilla Fontana, Jaddico in Brindisi, Galeano a Torchiarolo; vi è, a prescindere dal caso di Cotrino ove si nota un approfondimento in direzione del tipo affettuoso, un'uniformità che trasporta il modello nei secoli e rende, anche alle più moderne fra queste immagini, indocumentata fama di antichità, abbacinata la popolazione dall'immutabile opposto al mutevole, dal divino imperscrutabile per l'umano, dal divino cui, a impetrar grazia, si recavano doni come si recavano, da coloro che signori non erano, a quelli che signori invece il destino, e quindi anche il divino, signori aveva voluto che fossero. Allo stesso tempo, l'agire dell'antitesi, legata al bisogno di recuperare un contatto col sacro che non fosse segnato dallo stacco, induceva ad addolcire, nel tempo, l'impostazione delle rappresentazioni in modo tale che fossero recuperabili elementi di condivisione. Maria, da simbolo della chiesa, diviene, precipuamente, simbolo della condizione femminile e quindi elemento dialettico in un'immagine le cui polarità, umana e divina, non sono più compresenti in ciascuno dei due personaggi ma piuttosto separate e identificate con la Vergine e col Bambino. Immediata, corre la sensazione di referenze kafkiane nel ruolo della Vergine, accostabile quasi a Frida e Leni, nel *Processo* e nel *Castello*, «mediatrici fra gli eroi e le dispotiche autorità impenetrabili: false avvocate, illusorie sorgenti di intercessione, alquanto

streghe»⁵⁹. Proprio nei pressi di Santa Maria della Fontana, in San Leucio, occultismo e stregoneria, vie alternative al sacro mediato, offrivano percorsi che questa intercessione rifiutavano⁶⁰.



Salvatore Quarta. Chiesa già dei Cappuccini. Acquerello, 1890

⁵⁹ A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino 1973, p. 29.

⁶⁰ G. CARITO, *Iconografia e culto di San Leucio d'Alessandria*, in «Atti del II Convegno Nazionale di Ricerche Storiche», Brindisi, in corso di stampa.



Brindisi. Chiesa già dei Cappuccini. Maria Santissima della Fontana.

8. *La Vergine del Giardino: identità di un casale tra rito greco e latino.*

Riedificata nel 1598 fu, a quel che si sa, la parrocchiale latina di Tutturano dedicata a Maria Santissima del Giardino e, come nel pressoché coevo caso di Santa Maria della Fontana, furono tuttavia recuperate e riutilizzate nella nuova costruzione preesistenze anche con particolare valore culturale⁶¹.

L'intrapresa edilizia si giustificava nel quadro del più complesso impegno posto in essere dagli arcivescovi di Brindisi post-tridentini contro ogni residua testimonianza di quel rito greco che proprio in Tutturano aveva un consistente punto di riferimento⁶². Di fatto, già nel 1627,

⁶¹ «La parrocchial chiesa di Tutturano, sotto il titolo della Vergine del Giardino, un tempo della Neve, come per (interpretazione) fondata sulla lettura d'una iscrizione, presentemente deguastata, trovasi sinziata in un angolo del Casale verso dell'Occidente, a modo di Croce formata, parte di quella in Lamia, e parte in tetto di canne colla sua sacrestia; la di cui porta maggiore il nomato occidente la minore il gerocco riguarda. Tiene cinque altari; il primo e il maggiore in cui trovasi il SS. Sacramento per comune venerazione de fedeli in un tabernacolo di pietra leccese indorato, sotto il titolo della Vergine, come sopra; nel lato destro due altari, uno formale, e si è del glorioso S. Frangesco Saverio, e l'altro puramente materiale sotto il titolo di S. Oronzo; nella sinistra due altri altari tantum materiali, sotto il titolo della Santissima Annunziata l'uno, l'altro dell'Immacolata Concezione. Il suo battistero, confessionale, una campana e due campanelli per le messe conserva. Circa l'origine della predetta chiesa solamente ben so essere stata edificata nell'anno 1598.

10 marzo 1752, Pascale Simone, cappellano del casale di Tutturano" (in *Visitationes...* XII. cit., f. 891r).

⁶² Vedi G. CARITO, *Giulio Cesare Russo e la spiritualità cristiana in Brindisi fra sedicesimo e diciassettesimo secolo*, Brindisi 1977; G.

seguita la morte di Orazio Spata, ultimo arciprete greco, «*omnes more latino vivere exceptis duobus foeminis, quae de Ill.mi D.ni Lic.a adhuc graeco more vivunt*»⁶³.

Il frammento d'affresco che è nella chiesa, ritenuto protoduecentesco⁶⁴, è evidente relitto della primitiva costruzione; avuto riguardo alle descrizioni che pur si hanno relative alla distribuzione degli altari fra XVII e XVIII secolo, va sottolineata l'ostentata riproposizione, su quello che era l'altar maggiore, di questa che è una rappresentazione mariana ascrivibile al tipo iconografico della Vergine affettuosa, in chiave devozionale⁶⁵.

LISI, *La fine del rito greco in Terra d'Otranto*, Brindi 1988, pp. 48-52 e pp. 70-2.

⁶³ G. FALCES, *Visitationes...*cit., f. 642r.

⁶⁴ R. LORUSSO ROMITO, *Madonna...*cit., p. 133.

⁶⁵ Nel 1624 la chiesa ha unico altare e fonte battesimale, nel 1663 ha fonte battesimale e gli altari: maggiore, SS. Annunziata, S. Oronzo, SS. Rosario; nel 1709, oltre l'altar maggiore, vi sono quelli sotto il titolo dell'Annunziata, del Rosario, dei santi Oronzo e Gaetano; nel 1749 vi sono gli altari Maggiore, di San Francesco Saverio, S. Oronzo, Santissima Annunziata, Immacolata Concezione.

La serie dei parroci può così delinearsi:

1) MARIO LEONE di Guagnano (1624-27); 2) GIULIO ANTONIO MEMBO (1663); 3) BARTOLOMEO ADORANTE (1691); 4) FRANCESCO GIORDANO (1714); 5) VITO SCURTI (1716); 6) GIOVANNI ANTONIO LEONE (1725-45); 7) PASCALE SIMONE (1752).

Vedi *Visitationes...*cit., III, f. 548v e f. 641r; V. f. 293 r-v, VI, f. 32z, f. 440r-v, f. 800r, VII, ff. 23z-6v; IX, p. II, f. 654z, XI, f. 414r-v e ff. 705r-6r. Contro la precedente orientazione est ovest, l'attuale disposizione della chiesa, lungo l'asse nord-sud, deriva da profonde e incisive modifiche seriori rispetto al parroco del

Sul riutilizzo in un mutato contesto ha inciso senza dubbio il valore evocativo che l'immagine, già nel titolo rammemorante l'incidere dell'uomo sul territorio strappato alla macchia, aveva per la comunità, quasi segno o simbolo dell'identità del casale.



Brindisi. Chiesa della Madonna del Giardino. La Vergine affettuosa.

Simone. Il vecchio altar maggiore, ridefinito nel 1734 così com'è attestato da una memoria epigrafica in sito, è ora sulla destra, in una rientranza relitto della vecchia area presbiterale.

Si comprende come ciò abbia prevalso anche sulla considerazione della relazione che poteva pur essere posta fra affresco e rito greco, considerando che greci, comunemente, venivano qui comunque intesi i relitti figurativi della medievale sensibilità estetica. In realtà, pare molto poco probabile che la Vergine di Tutturano possa definirsi nel senso e nella direzione della cultura greca; posta com'è in una chiesa latina, al centro di un feudo che era delle Benedettine di Brindisi, possono pur divenire proponibili ambiti diversi di provenienza.



*L'affresco della Vergine Affettuosa con analisi di dettaglio e
contrasto aumentato*

9. *La Madonna della Scala: tra presenze amalfitane e antiche leggende.*

Diversità o alterità rispetto ai moduli orientali è invece di tutta evidenza nel caso dell'immagine di *Santa Maria della Scala*, riscoperta durante i lavori che hanno recentemente reso alla pubblica fruizione l'omonimo edificio sacro, in una nicchia cui era stato a suo tempo anteposto l'altar maggiore. Vero inesplorato palinsesto si dimostra questa rappresentazione in cui è ben evidente il sovrapporsi di almeno tre immagini, tutte d'analogo soggetto.

La venerazione per la Madonna della Scala può considerarsi remota, almeno quanto la presenza degli amalfitani in Brindisi; una loro colonia si può presumere qui presente già nel XII secolo⁶⁶, acuartierata ai margini della Giudecca, prossima al mare, con una chiesa che, ricordata sotto il titolo di Santa Maria Amalfitana, si può pensare fosse, date le concordanze topografiche, sul sito dell'attuale Santa Maria della Scala⁶⁷. L'immagine ora

⁶⁶ Vedi A. CITARELLA, *Il commercio di Amalfi nell'alto medioevo*, Salerno 1977, p. 172; M. DEL TREPPO-A. LEONE, *Amalfi medioevale*, Napoli 1977; F. PANSA, *Istoria dell'antica repubblica d'Amalfi*, 1, Napoli 1724 (Bologna 1965), p. 87.

⁶⁷ In un atto del 1208, riportato da M. CAMERA, *Memorie Storico-diplomatiche dell'antica città e ducato d'Amalfi*, Salerno 1876-81 (=Bologna 1972), 1, pp. 407-8 e II, pp. 341-2, le case dei Pironti, famiglia celebre fra quelle amalfitane trasferitesi a Brindisi, sono «in Judeca in portu in vicino pilanave». Un'ulteriore precisazione «prope mena» è offerta da un atto del 1233 (II, pp. 343-4). Sulla chiesa vedi A. CITARELLA, *Il commercio...cit.*, p. 54. Sull'organizzazione della colonia, che aveva fra l'altro propri giudici, vedi A. SCHAUBE, *Storia del commercio dei popoli latini nel Mediterraneo*, Torino 1915, p. 572, R. MOSCATI, *Colonie amalfitane nell'Italia meridionale nel periodo angioino*, in *Studi*

riscoverta potrebbe identificarsi con quella di cui è indicazione nelle relazioni di Santa Visita⁶⁸ e può

sulla repubblica marinara d'Amalfi, Salerno 1935, p. 89; A. DE LEO, *Codice...*I, cit., pp. XXXIX-XL; L. DE LAURENTIS, *Appunti...*cit., p. 26. Un riferimento ai rapporti fra Amalfi e Brindisi è ricavabile anche dalla quarta novella della seconda giornata del *Decameron*.

⁶⁸ Nel 1606 «*fuit reperta competenter ornata cum tribus tobaleis in altari, et imago Beatae Mariae coperta cum velis. Altare tamen portatile erat nimis parvum retulerunt, aliquando ibi celebrari ex elemosinis vicinorum et a rev, mo propter devotionem illorum fuit toleratum, et obtulit deputare sacerdotem qui saltim diebus praecipuis et sollemniter ibi cum competenti elemosina accedat, ad celebrandum missam dum modo secum afferat altare portatile magnum. Mandavit insuper quod lampas asportet a loco ubi reperitur et reponatur in ala dextra altaris nec non quod sepeliatur immago crucifixi veteris lignei, omnesque alii partes fractae cum indecenter mancant super altari*».

Nel 1641 apparve l'«*altare maius sub eodem titulo mediocriter accomodatum cum duobus mappis, et ara parva... altare SS.mi Crucifixi male ornatum et cum mappa intera*»... È segnalato un altare di Santa Maria della Grazia.

Nel 1654 vi è nella chiesa una confraternita di laici recentemente eretta. L'arcivescovo ordina che si avvii una raccolta di fondi per il restauro del tetto della chiesa e altri accomodi necessari. La chiesa ha un campanile con campana.

Nel 1660 l'arcivescovo Francesco de Estrada «*Visitavit ecclesiam sub titulo S. Mariae della Schala intus hanc civitatem. Visitavit altare sub eodem titulo et invenit decenter ornatum. In eodem ecclesia invenit imaginem Crucifixi. Mandavit amoveri*».

Vedi *Visitationes...*cit., II, f. 83r e f. 140r, III, f. 315v; IV, f. 7r-v e f. 554z; V, f. 658v. Il 23 maggio del 1743, il giorno dell'Ascensione, vi fa sosta la processione e «come il solito, si fece la solita funzione»; il 3 aprile del 1763 vi è sepolto il soldato del reggimento Invalidi Francesco Ducatelli, francese, della custodia di Torre del Cavallo (P. CAGNES-N. SCALESE, *Cronaca dei*

pensarsi sottratta alla pubblica venerazione coi lavori che resero, sul declinare dello scorso secolo, aspetto totalmente rinnovato all'antica chiesa⁶⁹.

Indizio dell'importanza culturale dell'immagine può considerarsi una leggenda lodigiana che pone inquietanti rapporti fra le immagini di Brindisi e di Lodi recuperando al ruolo della Vergine margini ambigui che, nella riparazione sanguinosa dell'oltraggio, propongono, per il bene, il necessario ricorso alle risorse del male: come Diana, non impunemente poteva sfidarsi Maria⁷⁰.

Immagini come quella di S. Maria della Scala dimostrano eloquentemente come non esista rapporto definito fra valori formali e culturali; spesso, anzi, il decrescere dei primi s'accompagna a una valorizzazione dei secondi.

Sindaci di Brindisi, a cura di R. JURLARO, Brindisi 1978, p. 366 e p. 447).

⁶⁹ A questi lavori si deve una totale ridefinizione della chiesa sia all'interno che all'esterno; l'immagine mariana fu allora sacrificata parendo espressione, probabilmente, moderna, popolareggiante ed oleografica di un tema che si preferì riprendere commissionando la tela eseguita dal Briamo nel 1903, che, dopo essere stata in deposito presso la biblioteca «A. De Leo» di Brindisi, è ora nuovamente nella chiesa riaperta al pubblico dopo i lavori di restauro diretti dall'arch. Fortunato Pignatelli, a iniziativa del can. d. Ferruccio Biasi, nel 1986. Nell'immagine ora riscoperta, gli elementi sono costituiti dall'Angelo sulla Scala e dalla Vergine che col braccio sinistro cinge il Bambino e col destro lo regge. Il Cristo è nudo; la Vergine ha velo giallo-oro, manto blu con bordo giallo-oro, veste rosa.

⁷⁰ Sulla leggenda vedi A. STANO STAMPACCHIA, *Un lodigiano a Brindisi. Curiosità storiche*, in «Il Meridionale», XI (1973) (5-10 marzo), n. 7-8, p. 3.



Brindisi. Madonna della Scala. Madonna della Scala

10. *L'Odigitria rovesciata: il segno del gallo tra antiche strade e nuove apparizioni.*

È un dato che trova il riferimento più pertinente, in ambito locale, con l'immagine mariana del santuario di Jaddico. È questo un toponimo che, pur rimandando alla diffusa presenza di selve in questa zona, sarebbe poi stato quasi letteralmente interpretato determinando, con l'aggiunta del gallo, un aggiornamento dell'iconografia mariana⁷¹. Collocata lungo la Traiana, le fortune della chiesa, che nel 1798 si stima non restaurabile⁷², coincisero per larga misura con quelle dell'itinerario che si sa abbandonato o comunque poco praticato per

⁷¹ *Platea Granafei*, ms. in bibl. «A. DE LEO», Brindisi, III, ff. 34v-5r: «trovammo una chiesa a lamia con due camere di abitazione a fianco, una superiore alla quale si ascende per scala scoperta, e l'altra inferiore, campanile, e forno a quello attaccato per uso di cuocer pane, e nell'Altare maggiore di quella vi è dipinta a fresco l'immagine della Vergine S.S. col Bambino Gesù in braccia, che tiene nella mano sinistra un gallo, onde quella chiesa volgarmente si denomina di S. Maria del Gallico». Confrontabile con questa descrizione del 1790 è l'altra in *Copia del Cabreo della Grancia del S. Sepolcro di questa città di Brindisi pertinente alla Commenda di son Giovanni di Barletta*, ms, in Archivio di Stato, Brindisi, ff. 43v-44v.

⁷² G. V. CARRASCO, *Protocolli notarili*, ms. in Archivio di Stato, Brindisi, 8 maggio 1798, ff. 12r-3v; d'ordine di Benedetto Montenegro «amministratore della venerabile Commenda Gerosolimitana sotto il titolo del S. Sepolcro» di Brindisi, i maestri muratori Giuseppe Simone e Giacomo Calabrese, di Brindisi, effettuano una perizia sulle condizioni dei fabbricati di S. Maria di Jaddico «ed avendo la detta chiesa attentamente osservata, quanto la detta abitazione contigua, trovarono esserle quelle in modo tale patiti, di non potersino restaurare, cosicchè qualunque risarcimento e spesa si volesse fare sarebbe inutile e di verun profitto».

l'impaludamento progressivo della fascia litoranea fra Brindisi e Monopoli e la costruzione della consolare borbonica che gli stessi due centri univa su un percorso coincidente con quello dell'attuale statale Adriatica. Il riproporsi recente di questo antico asse stradale come privilegiato per le relazioni fra Brindisi e Bari, ha comportato una riproposizione e una riconsiderazione del ruolo della chiesa, ormai, nel frattempo, ridotta a rudere. La nuova costruzione, sorta sulla spinta della tangenza col divino determinata dal concretarsi di credute apparizioni mariane, ha inglobato ciò che rimaneva dell'antica, determinando conseguentemente rinnovate spinte culturali verso la superstite immagine. È essa d'età moderna e può ascriversi al tipo dell'Odigitria rovesciata: la vergine cinge, con la sua destra, il Bambino, con la sinistra regge il gallo. È un'impostazione che, a prescindere dal particolare caratterizzante, appare simile a quella d'altre immagini, pur esse di grande devozione, attestabili nell'a-rea provinciale⁷³.

Legano, in certo senso, queste rappresentazioni mariane il presente al passato su un filo che è dato dalla reiterazione d'un canovaccio di tempo in tempo

⁷³ Sulle vicende della chiesa, del latifondo di cui finì per essere riferimento, sulla sua pertinenza ai Canonici Regolari del Santo Sepolcro di Barletta, vedi G. CARITO-A. DE CASTRO, *Le masserie* cit., sv. *Giancola*; sul prediale Jaddico e sul possibile collegamento con altri santuari mariani della provincia vedi R. JURLARO, *Storia e cultura dei monumenti brindisini*, Brindisi 1976, pp. 34-7. Interventi notevoli, succedutisi nel tempo, hanno di fatto determinato il venir meno dei rimandi alla primitiva costruzione medievale; gli avanzi inglobati nell'attuale santuario sembrano, come l'immagine, d'età moderna. Sulle vicende degli anni '60 vedi G. ROMA, *200 pagine di storia brindisina nel romito muro della B.V. di Jaddico antica*, Fasano 1968.

aggiornato con riprese o sovrapposizioni che hanno assicurato loro possibilità di comunicazione adeguate alla evolventesi sensibilità religiosa del pubblico.

Ove l'aggiornamento è mancato, intonaci o altari hanno coperto le immagini; è, in certo senso, un'operazione di falsificazione quella che ci consente oggi di recuperare la visione grazie all'eliminazione d'ogni riferimento al riuso e alla rilettura che, degli spazi ecclesiali, si son pur avuti nel susseguirsi delle interpretazioni e delle reinterpretazioni delle funzioni liturgiche e delle modalità espressive culturali e devozionali.



Brindisi. Santuario Santa Maria Madre della Chiesa.



*Brindisi. Santuario Santa Maria Madre della Chiesa.
Madonna di Jaddico*

11. *San Giovanni al Sepolcro: tra continuità e trasformazione*

San Giovanni al Sepolcro, nel cuore del centro storico di Brindisi, può considerarsi *exemplum* al riguardo di notevole significanza, non sussistendo, all'interno, memoria alcuna degli spazi nel tempo, nel dichiarato proposito di rendere manifesto quello che si pensava potesse essere l'originario suo aspetto⁷⁴.

Non poche le rappresentazioni mariane in un contesto che già il Salazaro ritenne documento o segno di un'uscita dall'estetica bizantineggiante⁷⁵. Diehl ritenne gli affreschi «*d'un intérêt secondaire; toutefois il importe de les noter ici, car elles sont un des derniers monuments de l'école indépendante de peinture qui fleurit dans le comté de Lecce, avant le moment où les artistes y subirent l'influence des Vénitiens*»⁷⁶.

Più pertinenti rapporti andrebbero ricercati, probabilmente, all'interno e nel complesso delle relazioni fra Brindisi e principato di Taranto di cui, la città adriatica, fra XIV e XV secolo, avrebbe anche fatto parte. In tale quadro va situato il caso di Santa Maria del Casale ove la munificenza principesca sottende una linea politica esplicitamente rivolta a sottrarre al demanio statale Brindisi.

⁷⁴ Su San Giovanni al Sepolcro vedi B. SCIARRA, *La Chiesa di San Giovanni al Sepolcro in Brindisi*, Brindisi 1962; G. CARITO-S. BARONE, *Brindisi Cristiana...*cit., pp. 83-9 ed ivi bibliografia.

⁷⁵ D. SALAZARO, *Studi sui monumenti...*cit., p. 30.

⁷⁶ C. DIEHL, *L'art...*cit., pp. 44-5.

Gli affreschi di San Giovanni al Sepolcro coprono un arco temporale molto ampio: con buona approssimazione dalla seconda metà del XIII secolo ai primi del XV. Ampie le citazioni mariane, sia inserite in contesti più ampi, quali le rappresentazioni della *Deposizione*, della *Pentecoste*, del *Compianto sul Cristo morto* che specificatamente tematiche.

Sotto quest'ultimo aspetto, vanno considerate le tre raffigurazioni che sono, in sequenza, a destra dell'ingresso di ponente, intervallate dalla presenza di una delle sei colonne, tante quante i giorni della creazione, sulla parete limitare. Tutte e tre le rappresentazioni sono di secondo strato senza che ciò, tuttavia, comporti contemporaneità d'esecuzione; parrebbe anzi doversi contrariamente concludere e propendere per una loro successiva esecuzione, anteriore dovendosi considerare l'affresco dagli altri separato dalla colonna, più tardi quello prossimo alla porta d'ingresso. La sconnessione temporale è sottolineata dall'evoluzione pur avvertibile a livello di sviluppo iconografico dallo schema rovesciato dell'Odigitria alla Vergine Affettuosa e dalle intrinseche peculiarità stilistiche. Vi è, di certo, un sorprendente parallelismo fra la storia della chiesa e della città e la simbologia emergente dagli affreschi; conseguentemente al modello fornito dall'Odigitria, la chiesa locale era stata guida della comunità nel momento del passaggio dagli Svevi agli Angiò. Con i cittadini, la chiesa aveva imboccato un cammino difficile che era comunque valso a determinare infine nuovi equilibri e rinnovata importanza al centro adriatico. Momenti di crisi, nella seconda metà del XIV secolo: politica con lo sbocco nella aggregazione di Brindisi al principato di Taranto, religiosa con coinvolgimento pieno di Brindisi e della sua

sede episcopale nello scisma d'Occidente, possono trovar rispondenza nelle due rappresentazioni che propongono l'evoluzione o il passaggio dall'*Odigitria* alla *Vergine Affettuosa*⁷⁷. Il bisogno di un rapporto più immediato col divino, la cui interpretazione nel senso dello stacco e della necessaria mediazione non riesce a soddisfare, corrisponde al bisogno di una chiesa-comunità, tema questo ricorrente nelle tesi conciliariste durante il grande scisma. La chiesa docente e trionfante, in Santa Lucia e in Sant'Anna espressa e rappresentata in coincidenza con fasi e momenti prestigiosi per la cattedra episcopale brindisina sia con Federico II che con i primi Angiò, potrà essere qui recuperata sul piano concettuale solo dopo il concilio di Trento.

Per i tre affreschi mariani, se possono accettarsi queste concordanze, si potrebbero proporre datazioni che, in accordo con le peculiarità stilistiche, renderebbero il 1255/70 per la rappresentazione adiacente il *San Giorgio a cavallo*, il 1346/53 per il successivo, il 1378/1417 per quello prossimo all'ingresso di ponente.

Il piano sul quale le tre immagini si collocano, più che liturgico-didattico, appare devozionale; ne va presunta anche la committenza privata di cui sono indizio le diffuse memorie epigrafiche e la reiterazione stessa delle raffigurazioni.

Diverso l'intento della *Deposizione*, tema peraltro che ben s'accordava con la funzione memoriale della chiesa al cui centro è possibile fosse una riproduzione del Santo

⁷⁷ Vedi A. DE LEO, *Codice...*II, cit., pp. XXVIII-XXXIII; N. VACCA, *Brindisi...*cit., pp. 64-5; F. BABUDRI, *Lo scisma d'occidente e i suoi riflessi sulla chiesa di Brindisi*, in «Archivio Storico Pugliese» VIII (1955), fasc. I-IV, pp. 86-120.

Sepolcro ciò, ovviamente, in una fase che potrebbe anche considerarsi coincidente già con quella in cui ne ebbero possesso i Canonici Regolari del Santo Sepolcro⁷⁸ o più probabilmente con l'altra in cui pervenne agli Ospitalieri⁷⁹.

Una referenza estremamente utile è offerta dalla presenza di una rappresentazione leuciana; è noto infatti che il culto del santo ebbe una decisa ripresa nel periodo svevo e, in particolare, a partire dall'episcopato di Pellegrino d'Asti (1216-22).

L'affresco che è sulla parete di levante, fra l'abside centrale e quella di destra, rappresenta Maria nel momento in cui prevale, sulla speranza della

⁷⁸ Non sostenibile è l'ipotesi che i Benedettini ebbero possesso della chiesa almeno sino al 1187 (A. DE LEO, *Codice...*, cit., pp. 44-6. Vedi R. JURLARO, s.v. *Santo Sepolcro*, in *Monasticon...*, cit., p. 46). Sugli affreschi vedi M. DE MOLA, *Scheda*, OA SBAAAS.BA, 20/X11/1986.

⁷⁹ Nella relazione di Santa Visita del 1606, allorché la chiesa è trovata «*apertum, sine clave, sine pavimento, altaria denudata et tecto fere discopertam*», risulta dipendente dalla commenda di Maruggio, quale grancia *equitis Stanc)ti Joannis Hierolimitani* (*Visitationes...*, cit., III, ff. 310r-11v). Nel 1660 le condizioni della chiesa continuano a essere precarie (*Visitationes...*, cit., V, f. 659v). Nel 1681 la grancia risulta dipendente dalla commenda di Barletta (R. JURLARO, *Il "giallo" della colonna marmorea*, in «L'Eco di Brindisi», 29 gennaio 1981, p. 2). Sulle condizioni della chiesa dopo il terremoto del 20 febbraio 1743, vedi G. CARITO, *Il terremoto del 1743 in Brindisi*, in «Brundisii Res» XV (1983), pp. 82-3. Nel 1777 la chiesa risulta avere copertura di canne e tegole. Vi è un solo altare, «una sepoltura, due fonti per l'acqua santa, e la sacristia lanciata dietro il suddetto altare» (*Copia del Cabreo...*, cit., f. 41v e f. 45r con la descrizione della festa di san Giovanni).

resurrezione, la certezza della morte: le mani cercano il Figlio in un contatto che il volto traduce nella disperazione di chi, nell'urto con la realtà, si è aperto alla percezione del nulla. Può datarsi al tardo XIII secolo, senza escludere almeno il primo quarto del successivo⁸⁰. A questa rappresentazione può considerarsi coeva la *Deesis*, di cui permangono solo frammenti sul catino absidale destro, non, verosimilmente, la *Pentecoste*. Frammenti di tale rappresentazione che è di secondo strato, sono sulla parete che è fra gli ingressi di settentrione e di ponente; distinguibile è il simbolo dello Spirito Santo, la colomba, discendente sulla Vergine. Le caratteristiche dell'affresco farebbero propendere per una sua decisa posteriorità rispetto alla *Deposizione* e alla *Deesis*.

Maria dalla molteplice simbologia e dalle innumeri rappresentazioni, altri riscontri ha ovviamente nella pittura parietale brindisina anche solo a considerare, il caso di Santa Maria del Casale⁸¹, San Paolo, e i pressochè inesplorati contesti privati⁸².

⁸⁰ M. DE MOLA, *Schede*, OA SBAAAS BA, 20/X11/1986 propone un rapporto con le scene neo-testamentarie «illustrate nel presbiterio di Santa Maria del Casale».

⁸¹ Vedi M. S. CALÒ MARIANI, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967; G. BRIAMO, *La chiesa...cit., passim*.

⁸² Rimando, per i contesti rurali, a G. CARITO-A. DE CASTRO, *Le masserie...cit., passim*; per Brindisi, sono da considerare almeno le tempere del cosiddetto romitorio dei vescovi, i dipinti di palazzo Rollo e gli altri della chiesetta di *Cristo del Passo*, della famiglia Guadalupi.





Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.



Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.



Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Madonna con Bambino.



Brindisi. San Giovanni al Sepolcro. Deposizione (part.).

12. Conclusioni

Il percorso analizzato attraverso i secoli e le testimonianze pittoriche brindisine rivela come l'immagine di Maria non sia stata un'icona statica, bensì un organismo vivente, capace di adattarsi e riflettere le profonde mutazioni dell'autocoscienza ecclesiale e civile. Dalle prime radici cristologico-alessandrine, dove la Vergine era custode del dogma e della regalità divina, siamo giunti a una dimensione più intima e umana, in cui il sacro si è fatto vicino alla sofferenza e alle necessità del popolo.

La transizione dall'impassibile fissità della *Theotokos* orientale alla tenerezza della *Madonna del Latte* o al dolore umanissimo della *Deposizione*, segna il passaggio da una Chiesa *docente*, che istruisce attraverso il simbolo, a una Chiesa *comunitaria*, che accoglie e consola. In questo processo, Brindisi si conferma non solo come un crocevia geografico tra Oriente e Occidente, ma come un laboratorio teologico e artistico originale, capace di rielaborare modelli bizantini, svevi e angioini in una sintesi devozionale unica.

L'iconografia mariana a Brindisi tra il IV e il XV secolo testimonia la ricerca incessante di un equilibrio tra l'infinito divino e la finitudine umana. Maria resta, dunque, la figura centrale di questo dialogo: ponte tra le culture, segno identitario per la città e specchio di una fede che, pur mutando nelle forme, non ha mai smesso di cercare nel volto della Madre il riflesso della propria speranza.



Brindisi. Madonna della Scala.