

Preghiere e profezie in San Mauro e San Salvatore sulla serra di Altolido

Roberta Durante*

Abstract. *The abbeys of San Mauro and San Salvatore and considerably enrich our knowledge of the activity of the Salentine Greeks in the 13th century, a period of intense bookmaking activity, but also of valuable artistic production in painting quality and expressive language. New information or specifications are provided here, derived mainly from the reading or re-editing of some inscriptions, tituli and scrolls.*

Riassunto. *Le abbazie di San Mauro e San Salvatore arricchiscono in maniera considerevole le nostre conoscenze sull'attività dei greci-salentini nel XIII secolo, periodo di intensa attività libraria, ma anche di pregevole produzione artistica per qualità pittorica e linguaggio espressivo. In questa sede si forniscono nuove informazioni o precisazioni ricavate principalmente dalla lettura o da una riedizione di alcune iscrizioni, tituli e cartigli.*

Oggetto di questa comunicazione sono l'abbazia di San Mauro, in cima alla collinetta di Altolido (fig. 1), nel Comune di Sannicola (già territorio di Gallipoli) e l'abbazia di San Salvatore, posta a 1800 m di distanza, inglobata in una masseria abbandonata (fig. 2). Più precisamente San Salvatore è costruita in una zona rocciosa, a 15 m sul livello del mare, mentre San Mauro svetta sulla collinetta a 70 metri, lungo la strada che da Gallipoli conduce a Santa Maria al Bagno¹. Il ruolo giocato da San Mauro, il centro più rilevante della vasta diocesi di Gallipoli, assunto a cattedrale della città nel XIV secolo², e il precario stato di tutela di San Salvatore hanno influito sulla differente fortuna critica dei due monumenti, notevole per il primo³. Manca, tuttavia, ancora oggi, uno studio completo sulle

*Università degli Studi di Messina, Irbertadurante@gmail.com

¹ Sito storico, archeologico e naturalistico di interesse comunitario, *Le rupi di San Mauro* sono state destinatarie di un piano d'azione per interventi di recupero ambientale: Progetto Por Puglia 2000-2006 Misure 1.6. "Salvaguardia e valorizzazione dei beni naturali e ambientali". Linea d'intervento 2 – Conservazione e recupero del patrimonio ambientale regionale. Tra i vari interventi, nel 2015 sono stati realizzati sentieri e percorsi escursionistici tra consensi e dissensi che hanno spesso rilevato difformità tra il progetto approvato e l'esecuzione dei lavori. Come che siano andate le cose nel corso di questi ultimi anni, oggi, il percorso che conduce alla chiesa di San Mauro versa in stato di degrado e abbandono.

² Così dedusse dalla lettura delle *Rationes decimarum* dell'anno 1325 A. JACOB, *Gallipoli bizantina, in Paesi e figure del vecchio Salento*, III, Galatina, Congedo, 1989, pp. 281-312: 292-293.

³ Sugli affreschi del monumento si rimanda a A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, 2 vol., Roma 1939 (Collezione meridionale, s. III: Il Mezzogiorno artistico); A. PRANDI, *Il Salento provincia dell'arte bizantina*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriente cristiano nella storia della civiltà (Roma, 31 marzo – 3 aprile 1963) (Firenze 4 aprile 1963)*, Roma

iscrizioni greche, parte integrante delle pitture, che condotto parallelamente alla lettura di queste facilita la corretta interpretazione dei brani pittorici superstiti, come si vedrà. Il lavoro di Gaetano Passarelli del 1981⁴ rimane l'unico studio di riferimento sui titoli e i testi della decorazione pittorica, integrato e, relativamente ai cartigli dell'abside, corretto da Michel Berger nel 1982⁵.

San Mauro. Che non si disponga di informazioni sulla fondazione del monastero è cosa nota, ma la diffusione del culto del santo – raffigurato assieme a due oranti, in una scena forse secentesca, nella calotta absidale (fig. 3)⁶–, monaco originario della Libia, martire a Roma nel 284 e ricordato il 1° maggio, come registrano il *Typikòn* patirensese (assieme al profeta Geremia) e in margine il *Typikòn* messinese (s. Mauro e comp.)⁷, consiglierebbe di collocarla anteriormente alla

1964 (Accademia nazionale dei Lincei, quaderno, 62), pp. 671-711, *passim*; G. SCRIMIERI, *Immagini e storia nella chiesa di San Mauro in territorio di Sannicola*, in «La Zagaglia», 37, 1968, pp. 3-20; V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX- XIV)*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente. Saggi di P. BELLI D'ELIA [ET AL.]*, Milano 1980, pp. 317-400: 394-397; ID., *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 429-494: 476, 486, 489; ID., *Affreschi dell'Italia meridionale "greca" nella prima metà del XIV secolo*, in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Beograd 1989, a cura di V.J. Durić, (Colloques scientifiques de l'Académie Serbe des sciences et des arts, 49. Classe des sciences historiques, 13), pp. 109-118: 111-113; ID., *San Mauro nell'agro di Gallipoli: un monumento della transperiferia bizantina del XIII sec.*, in *Sannicola. Abbazia di San Mauro. Gli affreschi sulla serra dell'Altolido presso Gallipoli*, a cura di S. Ortese, [Copertino] 2012 (De la dà mar. Scritti di storia dell'arte, 3), cit., pp. 43-54: 43-48; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Gli affreschi della chiesa di San Mauro presso Gallipoli. Note preliminari*, in «Byzantion», 51, 1981, pp. 158-168 (bibliografia a p. 161 n. 7); EAD., *La pittura bizantina in Salento (secoli XXIV)*, in *Ad Ovest di Bisanzio. Il Salento medievale. Atti del Seminario internazionale di studio (Martano, 29-30 aprile 1988)*, a cura di Benedetto Vetere, Galatina, Congedo, 1990, pp. 127-214; EAD., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, pp. 183-193; EAD., *Il programma iconografico. Nuove acquisizioni in Sannicola*, cit., pp. 17-30; M. DE GIORGI, *Il santorale della chiesa di San Mauro: ricognizione iconografica e alcune precisazioni iconologiche in Sannicola*, cit., pp. 33-40 (con un'importante rilettura del ricco santorale, campito su pilastri e nei sottarchi); M.R. SCHIRINZI, G.M. COSTANTINI, *Breve analisi tecnologica della chiesa di San Salvatore*, in *Sannicola*, cit., pp. 113-122; R. DURANTE, *Gallipoli. Centro culturale e artistico del Salento bizantino*, in *Nei luoghi della Sirena. Dal mare di Gallipoli alle Serre salentine*, Castiglione di Lecce 2022 (Cultura e storia, 110), pp. 441-454: 449-454.

⁴ G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni bizantine dell'Italia meridionale*, in «Bollettino della Badia di Grottaferrata», 35, 1981, pp. 3-35.

⁵ M. BERGER, *Les peintures de l'abside de S. Stefano à Soletto. Une illustration de l'anaphore en Terre d'Otrante à la fin du XIV^e siècle*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age - Temps modernes», 94, 1982, pp. 121-170: 142-144.

⁶ Immagine in *Sannicola*, cit., [p. 62].

⁷ A. LUZZI, *Il calendario eortologico per il ciclo delle feste fisse del tipico di S. Nicola di Casole*, in «Rivista di storia della Chiesa», 39, 2002, pp. 229-261: 254. Sul culto del santo si vedano V. SAXER, *L'Istria e i santi istriani Servolo, Giusto e Mauro nei martirologi e le passioni*, in *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*, n.s., 32, 1984, pp. 82 e s.; E. FOLLIERI, *I Santi dell'Italia greca*, in «Rivista di Studi bizantini e neoellenici», n.s. 34, 1997, pp. 3-36: 10 e nt. 48; G. FIACCADORI, *S. Mauro di Gallipoli*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 38, 1984, pp. 478-480.

conquista normanna⁸. L'atto più antico che si conosca è una pergamena del 1111/12, una delle 18, purtroppo scomparse, ma fortunatamente pubblicate da Francesco Trinchera⁹; la prima donazione all'abbazia reca, invece, l'anno 1149¹⁰.

Entrambi gli edifici monastici presentano uno schema planimetrico longitudinale a tre navate, diffusosi in area salentina tra l'VIII e XI secolo: le due laterali gravano sui pilastri divisori e sono coperte da volte rampanti, la centrale, con abside visibile anche all'esterno, è coperta a botte¹¹.

San Mauro, oggetto di restauro nel 2011, preserva parte del ricco patrimonio decorativo originario, generalmente datato intorno alla fine del XIII secolo¹², non ancora tutto svelato (fig. 4).

San Salvatore, coeva o di poco posteriore, ormai fatiscente, citata nel 1310, data del *concilium Ydrontinum*¹³, mostra unicamente alcune importanti porzioni pittoriche dell'abside, raffiguranti, a partire dal registro inferiore, due coppie di vescovi, la Trasfigurazione, una *Deésis*, e l'immagine di Cristo sulla faccia ovest del secondo pilastro della parete meridionale; celerebbe ancora un ricco e pregevole apparato pittorico (fig. 5)¹⁴.

Le preghiere liturgiche: i cartigli dei vescovi

San Mauro.— La decorazione pittorica del catino absidale è quasi interamente scomparsa, ma le tracce di pittura superstite permettono ancora oggi di ricostruirne la scena dipinta sul registro inferiore.

Si tratta della rappresentazione dei vescovi officianti, un tema iconografico d'impronta costantinopolitana che inizia a diffondersi a partire dal XII secolo¹⁵.

⁸ H. DELEHAYE, *S Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis Synaxariis selectis*, Bruxellis 1902 (Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris), coll 647-48, 32-33; F. HALKIN, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 3 éd., I-III, Bruxelles 1957 (Subsidia hagiographica, 8), 2267.

⁹ F. TRINCHERA, *Syllabus graecarum membranarum quae partim Neapoli in maiori tabulario et primaria bibliotheca partim in Casinensi coenobio ac Cavensi et in episcopali tabulario Neritino iamdiu delitescerent et a doctis frustra expetitae ...*, Neapoli 1865, n. 335-336, p. 504-507; Appendix I, n. 1-8, 10-15, p. 511-521 e 523-531; Appendix II, n. 5-6, p. 543-545.

¹⁰ F. TRINCHERA, *Syllabus*, cit., Appendix. I, n. 3, p. 514.

¹¹ M. CAZZATO, *San Mauro: la storia e l'architettura*, in *Sannicola*, cit., pp. 7-14: 11-14.

¹² *Infra*.

¹³ D. VENDOLA, *Rationes decimarum decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Apulia-Lucania-Calabria*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1939 (Studi e testi, 84), p. 372; A. JACOB, *Gallipoli*, cit., p. 301.

¹⁴ D. VENDOLA, *Rationes decimarum*, cit., p. 372, n. IX; V. PACE, *La pittura delle origini*, cit., pp. 397-398; ID., *Affreschi dell'Italia*, cit., pp. 110-111; ID., *San Mauro nell'agro*, cit., pp. 49-54; M. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina in Salento*, cit., pp. 193-194; M.R. SCHIRINZI, G.M. COSTANTINI, *Breve analisi*, cit., pp. 113-122.

¹⁵ S. DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, in *L'art byzantin du XIII^e siècle*, Belgrade 1965 (Symposium de Sopočani, 1965), pp. 35-46; G. BABIĆ, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiants devant l'Hétimasie et devant l'Amnos*, in «Frühmittelalterliche Studien», 2, 1968,

Le indagini effettuate sulla rappresentazione dei vescovi, all'interno delle strutture monumentali che li ospitano, hanno rilevato come gli attori episcopali abbiano mutato gradualmente appena dopo il periodo iconoclastico, e tra XI e XIII secolo, a seconda delle esigenze dei programmi artistici collocazione, postura, vestimenti liturgici e, nel caso di raffigurazioni in abside, anche numero degli astanti.

È possibile seguire questo cambiamento iconografico anche nei programmi monumentali salentini. Lo schema che raffigura i santi vescovi, benedicienti, in posizione frontale, privi di cartigli, con il codice stretto dalla mano sinistra e/o aderente al petto, si può osservare nella chiesa di San Pietro a Otranto¹⁶, nella chiesa abbaziale di Santa Maria di Cerrate¹⁷, nella chiesetta di Santa Marina a Muro Leccese¹⁸, nella Cappella di Santu Lasi (s. Biagio) a Salve¹⁹, nel bema della cripta di San Salvatore a Giurdignano²⁰ e nella chiesa delle Centopietre a Patù²¹, nella cripta dei Santi Stefani a Vaste²² e in quella di Santa Maria degli Angeli a Poggiardo²³.

A San Mauro i Padri della Chiesa reggono cartigli; sono raffigurati a coppie, di tre quarti e a figura intera, con il capo e le braccia convergenti verso il centro²⁴. Questo modulo figurativo, che riflette l'influenza della pratica liturgica sui programmi monumentali nel periodo post-iconoclastico, è campito a San Salvatore e, sempre in area salentina, a Celsorizzo (Presicce-Acquarica) nella cappella di San

pp. 368-386; C. WALTER, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, in «Revue de l'art», 24, 1974, pp. 81-89; ID., *Art and Ritual of the Byzantine Church* (Birmingham Byzantine Series, 1), Londres, 1982, p. 167-177; G. BABIĆ, C. WALTER, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, in «Revue des études byzantines Année», 34, 1976, pp. 269-280; S.E.J. GERSTEL, *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, in «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 35, 1994, pp. 195-204.

¹⁶ L. SAFRAN, *S. Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy*, Edizioni Rari Nantes, Roma, 1992 (Collana di studi di storia dell'arte, 7), p. 351.

¹⁷ V. PACE, *La chiesa di Santa Maria delle Cerrate e i suoi affreschi*, in *Obraz Vizantii. Sbornik statei v cest' O.S. Popovoi*, a cura di A.V. Zakharova, Moskva, 2008, pp. 377-398: 382-383; fig. 9.

¹⁸ ID., *Santa Marina a Muro Leccese. Una questione di metodo e una riflessione sulla pittura «bizantina» in Puglia*, in *Travaux et mémoires [du] Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance* 20/2 (2016) [= *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*], a cura di S. Brodbeck [et al.], pp. 397-414: 403-405.

¹⁹ M. DE GIORGI, *La cappella di San Lasi a Salve*, in *La Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, a cura di G. Bertelli, Bari-Milano, Jaca Book, 2004, pp. 282-83.

²⁰ C.D. FONSECA [et al.], *Gli insediamenti rupestri medievali nel Basso Salento*, Galatina, 1979, pp. 101-110: 109.

²¹ M. FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa di S. Giovanni Battista e le cosiddette "Centopietre" a Patù*, in *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, a cura di G. Bertelli, Milano-Bari 2004, pp. 269-274: 274.

²² V. PACE, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca"*, in *Le plaisir de l'art au Moyen Âge, commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, a cura di R. Alcoy, [et al.], Paris 2012, pp. 778-784, cfr. n. 21 e n. 26

²³ M. DE GIORGI, *La Cripta di Santa Maria degli Angeli e Museo degli Affreschi*, in *Sistema museale di Vaste e Poggiardo - Guida*, a cura di G. Mastronuzzi, Poggiardo 2015, pp. 54-64.

²⁴ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il programma iconografico*, cit., pp. 18 fig. 3, 19-20; V. PACE, *San Mauro nell'agro di Gallipoli*, cit., pp. 46 e fig. 4, 47.

Nicola²⁵, a Botrugno nella chiesa dell'Assunta²⁶, a Soletto nella chiesa di Santo Stefano²⁷ e a Bagnolo nella chiesa *Mater Domini*²⁸. In particolare, si sottolinea l'importanza di Celsorizzo: il ciclo iconografico di questo monumento appartiene al 1283, come si evince dalla dedica di fondazione di Giovanni d'Ugento, «signore del casale di Cicivizzo». Dopo la scoperta, e dunque l'analisi di questi affreschi, Michel Berger e André Jacob ebbero modo di constatare come non sarebbe stato più possibile datare alla fine del XIII secolo o agli inizi del secolo successivo il programma pittorico di San Mauro o di San Salvatore. In particolare, i vescovi concelebranti che occupano il registro inferiore dell'abside «hanno un'impronta così metropolitana che riesce difficile immaginare che essi possano essere posteriori ai vescovi di Celsorizzo o all'insieme delle pitture di questo santuario»²⁹.

Il primo concelebrante a sinistra è verosimilmente s. Gregorio teologo, con ampia stempiatura e barba larga e folta; si scorgono, ora, solo le lettere *lambda* e *omicron*, bianche, tracciate sottilmente sul lato sinistro del capo (fig. 6)³⁰.

Il cartiglio conserva alcuni grafemi di colore nero su fondo chiaro, dipinti da mano diversa, che consentono di individuare, in questa sede, con qualche certezza, l'*incipit* della preghiera della *prothesis* della liturgia bizantina³¹:

[Ο Θεὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ τὸ]ν οὐ|[ρ]άνιον ἄρ|τον τῆν| τρο[φήν].

²⁵ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin de Terre d'Otrante: la chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo, près d'Acquarica del Capo, et ses fresques (an. 1283)*, «Rivista di studi bizantini e neoellenici», n.s. 27, 1990, pp. 211-257.

²⁶ M. BERGER, *Affreschi bizantini rinvenuti nella cappella dell'Assunta a Botrugno. Immagine e liturgia in Terra d'Otranto nel XIV secolo*, in *Per le arti e per la storia. Omaggio a Tonino Cassiano*, a cura di V. Cazzato, R. Poso, G. Vallone, Galatina, Congedo, 2017 (Architettura e città, 10), pp. 22-29; A. JACOB, *Spigolature di epigrafia bizantina di Terra d'Otranto (Surbo, Copertino, Galatina, Botrugno, Miggiano, Martano, Calimera)*, in *La Compagnia della Storia. Omaggio a Mario Spedicato* (Quaderni de L'Idomeneo, 42), II, Lecce, Grifo, 2019, pp. 993-1018: 1005-1008; si veda anche F.G. GIANNACHI, *Le epigrafi greche*, in *Botrugno. Chiesa dell'Assunta. La parete absidale dopo il disvelamento degli affreschi*, a cura di S. Ortese, Galatina 2016 (De là da mar, 4), pp. 37-50.

²⁷ M. BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit.; S. ORTESE, *Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soletto*, in *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di A. Cassiano, B. Vetere, Galatina, Congedo, 2006, pp. 336-396; M. BERGER, A. JACOB, *La chiesa di S. Stefano Tradizioni bizantine e cultura tardogotica*, Lecce 2007 (Terra d'Otranto bizantina, 1), pp. 25-26, 38; L. MANNI, *La chiesa di Santo Stefano di Soletto. Epigrafia* a cura di F.G. Giannachi, Galatina, Congedo, 2010 (Biblioteca di cultura, pugliese, serie II, 184), pp. 153-166.

²⁸ M. BERGER, *L'église "Mater Domini" à Bagnolo del Salento. Essai de reconstitution du programme iconographique de l'abside et de ses annexes*, in *Vaticana et Medievalia. Études en l'honneur de Louis Duval-Arnould*, a cura di J.-M. Martin, B. Martin-Hisard, A. Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL, 2008 (Millennio medievale, 71 – Strumenti e Studi, n.s. 16), pp. 15-26.

²⁹ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 352.

³⁰ Sull'iconografia del santo vescovo G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965 (Saints in Italian Art), col. 538.

³¹ F.E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western, I: Eastern Liturgies*, Oxford 1896, pp. 360-361.

Il medesimo passo liturgico è riportato nel rotolo spiegato da Basilio di Cesarea nella cappella di Celsorizzo³².

Il secondo personaggio raffigurato in San Mauro è proprio s. Basilio (fig. 7). Il testo presente sul cartello, oggi in parte asportato, ma leggibile in un rilievo fotografico di Scrimieri (1968), indica l'inizio della preghiera della prima antifona³³:

Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εὸ)ς ἡ|μῶν οὗ τὸ κρά|τος ἀνείκα|στον καὶ ἡ |δόξα ἀκα|τάλιπτος |οὔ τὸ ἔ|λεος.

Il terzo personaggio, ormai privo di cartiglio, potrebbe essere Giovanni Crisostomo³⁴, come farebbero indovinare segni di piccolissimi brani del *polystaurion* bianco e reticolato a fitte croci nere³⁵; del quarto personaggio è andata perduta ogni traccia.

San Salvatore.– Qui, nel catino absidale, i santi vescovi sono meglio conservati, ma sono ben visibili solo i primi due, posti a sinistra dell'osservatore.

Il primo officiante a sinistra è Gregorio Nazianzeno, accompagnato da un'iscrizione in maiuscola, ormai evanescente di colore bianco ai lati del capo: [Γ]ρη|[γό]ριος ὁ Θεολό|γος (fig. 8). Il testo di colore scuro, su fondo chiaro, posato sulle righe bianche del cartiglio, non presenta difficoltà di lettura. È la preghiera della seconda antifona, comune alla liturgia di Crisostomo e Basilio³⁶:

Κύ(ρι)ε, ὁ Θ(εὸ)ς | ἡμῶν | σῶσον τὸν | λαόν σου | καὶ εὐλό|γισον τὴν| ...³⁷

Il secondo personaggio, privo allo stato attuale di *titulus* è Basilio. Facilmente riconoscibile spiega il rotolo contenente l'inizio della preghiera dei fedeli (fig. 8)³⁸. Il colore del testo e del supporto scrittoriale è lo stesso del cartiglio precedente:

Κὺ Κ(ύρι)ε κ[α]|τέδειξας | ἡμῖν τὸ μέ|γα τούτο τῆς | σ(ωτη)ρίας μ[υ]στῆριον.

Il terzo vescovo, verosimilmente s. Giovanni Crisostomo (fig. 9), al quale conducono il peculiare profilo fisiognomico, spiega il rotolo con l'*incipit* della preghiera della *prothesis*³⁹:

Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εὸ)ς ἡ|μῶν ὁ τὸ(v) | οὐράνοι|ον ἄρτον | τὴν τρο|[φήν].

³² M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 223, fig. 11.

³³ F.E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern*, cit., p. 364; G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., p. 19; M. BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit., p. 143.

³⁴ BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit., p. 144 n. 61.

³⁵ Cfr. C. WALTER, *Art and Ritual*, cit., pp. 7-22.

³⁶ F.E. BRIGHTMAN, *Eastern Liturgies*, cit., p. 366; G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., 27; M. BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit., p. 143.

³⁷ Si indovinano tracce delle prime tre lettere della parola κληρονομίαν, coperte dalla mano del vescovo, dipinto evidentemente dopo la scrittura del cartello.

³⁸ F.E. BRIGHTMAN, *Eastern Liturgies*, cit., p. 400; G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., 27; M. BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit., p. 143.

³⁹ F.E. BRIGHTMAN, *Eastern Liturgies*, cit., pp. 360-361; G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., 28; M. BERGER, *Les peintures de l'abside*, cit., pp. 143-144 e n. 60.

Il medesimo passo liturgico è riportato nel rotolo dispiegato da s. Basilio nella cappella di Celsorizzo⁴⁰.

Il quarto personaggio, che non è possibile identificare ((fig. 9), presenta un testo del quale si intravedono solo alcuni tratti di lettere, che permisero a Berger di individuare il passo iniziale della prima antifona⁴¹:

Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εὸ)ς ἡ|μῶν οὗ τὸ |κράτος ἀ|νίκαστο|ν [κ] αἰ ἡ δό|[ξ]α...

Secondo M. Falla Castelfranchi «la presenza di san Gregorio Nazianzeno, e forse di Gregorio di Nissa [...] consente di ipotizzare che le immagini di questi due vescovi cappadoci completassero la serie di San Mauro»⁴². Ora, considerato che il testo retto dal primo vescovo (Gregorio Nazianzeno), dipinto nell'abside di San Mauro è la preghiera della *prothesis*, presente anche in San Salvatore, e che il cartiglio srotolato da s. Basilio è il medesimo dell'ultimo cartiglio di quest'ultima abbazia, è anche ipotizzabile che le iscrizioni delle due chiese siano le stesse, dipinte in maniera contrapposta e invertita sui cartelli dei quattro personaggi. L'evidenza che i vescovi reggano, nei due edifici monastici, brani diversi non sorprende se si considerano i programmi absidali delle altre chiese di cultura bizantina, come quelle di Terra d'Otranto, nelle quali vige una certa flessibilità nell'attribuzione dei testi e nella collocazione dei personaggi, pur mantenendo di norma, ad eccezione della chiesetta di S. Marina a Muro Leccese, la presenza centrale dei santi Basilio e Crisostomo, considerati gli autori delle Liturgie eucaristiche.

I profeti e il ciclo cristologico

Sui due lati della volta a botte, entro clipei dal contorno fitomorfo annodati e intervallati da carnose composizioni cuoriformi e volute fogliacee, sono inserite figure di profeti, leggermente profilati di tre quarti, a mezzo busto, benedicienti e con il cartiglio retto dall'avambraccio sinistro. Il lato settentrionale è meglio conservato; sono stati identificati finora dall'iscrizione esegetica e/o dal testo dipinto sul cartiglio, benché non sia sempre un criterio attendibile di attribuzione i profeti⁴³: Gioele, Abdia, Isaia, Mosè, Zaccaria, Giona, Ezechiele, David⁴⁴.

I brani paiono spiegati in relazione al ciclo cristologico che si dipana nel registro inferiore; ciò che emerge non è una semplice connessione iconologica tra testi e pannelli pittorici, ma una più profonda interazione tra profezia, liturgia e immagine.

Si propone di seguito qualche esempio.

⁴⁰ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 223, fig. 9

⁴¹ F.E. BRIGHTMAN, *Eastern Liturgies*, cit., p. 364; M. BERGER, *Les peintures*, cit., p. 144.

⁴² M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il programma iconografico*, cit., pp. 21-22.

⁴³ L.J.D. POPOVICH, *Prophets carrying texts by other authors in Byzantine painting. Mistakes or intentional substitutions?*, in «Zbornik radova Vizantoloskog Instituta», 44, 2007, pp. 229-244.

⁴⁴ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Gli affreschi*, cit., p. 162.

Isaia.— Il quarto profeta è il vegliardo Isaia, come indica il *titulus* in maiuscola bianca su fondo rossastro ai lati del capo nimbato: Ὁ προφ(ήτης) Ἰσαΐας (fig. 10).

È raffigurato con lunghi capelli ondulati, vesti chiare, barba folta e lanosa; regge un cartiglio con il passo che segue, *Is.* 53, 7⁴⁵:

Ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγῆν ἤχθη ὁ Κύριος | κ(αὶ) ὡς ἄμνός | ἐναντίον.

L'iscrizione, una trama grafica in maiuscola accentata caratterizzata dall'elegante successione di pieni e filetti, da cui emergono *omega*, due sigma lunati stilizzati, accostati e contrapposti⁴⁶, e i nessi *pi-rho* e *gamma-eta-ny*, coincide con il testo del *Prophetologion* (L h5 57-58: Τῆ ἁγία καὶ μεγάλη Παρασκευῆ)⁴⁷, letto in varie occasioni, ma principalmente il Venerdì Santo, come riportano il *Tipykòn* e i lezionari siro-palestinesi e armeni⁴⁸. Il versetto è in perfetto accordo con la scena sottostante del *Tradimento di Giuda* (fig. 11)⁴⁹, ora priva di didascalia, e il pannello seguente che vedremo dopo.

Il passo *Is.* 53, 7, se confrontato con il più noto versetto *Is.* 7, 14⁵⁰, non è largamente attestato in ambito monumentale⁵¹ o miniaturistico⁵²: talvolta associato anche al profeta Amos, esso è svolto coerentemente nelle scene della Crocifissione o in prossimità degli eventi a questa vicini⁵³.

Nelle medesime scene cristologiche compare, non di rado⁵⁴ ed è il caso di San Neofita, un passo con un contenuto molto simile: «Ero come un agnello mansueto che viene portato al macello [...]», (*Jer.* 11, 19)⁵⁵: testo che, srotolato da Geremia, delineato secondo un modulo iconografico che ricalca il profilo di Isaia, «is

⁴⁵ G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., p. 23.

⁴⁶ Su questa morfologia si veda G. FIACCADORI, *Le iscrizioni del ciclo pittorico di Santa Maria di Anglona*, in *Santa Maria di Anglona. Atti del Convegno internazionale di studio (Potenza-Anglona, 1991)*, a cura di C.D. Fonseca, V. Pace, Galatina, Congedo, 1996, 99-102: 100-101.

⁴⁷ C. HØEG, G. ZUNTZ, *Prophetologium Pars prima* (Hauniae 1960) (*Monumenta Musicae Byzantinae. Lectionaria*, 1/4) 395; cfr. *Septuaginta*, p. 1333: ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγῆν ἤχθη καὶ ὡς ἄμνός ἐναντίον;

⁴⁸ L.J. D. POPOVICH, *Prophets carrying texts*, cit., p. 239.

⁴⁹ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il programma iconografico*, cit., pp. 29-30, figg. 10, 13.

⁵⁰ Su questo versetto presente nella cripta di San Biagio a San Vito dei Normanni e nell'abbazia di Santa Maria di Cerrate a Lecce mi permetto di rinviare a R. DURANTE, *Epigrafia bizantina in pittura. Santa Marina a Muro Leccese, Santa Maria di Cerrate a Lecce, San Sebastiano a Sternatia*, in «Rivista storica delle terre adriatiche», 3, 2024, pp. 77-97: 87 e n. 26.

⁵¹ Cfr. A.-M. GRAVGAARD, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen 1979 (*Opuscula byzantina et neogreca*, 1), p. 56.

⁵² J. LOWDEN, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, London 1988.

⁵³ L.J. D. POPOVICH, *Prophets carrying texts*, pp. 239-240 e n. 41.

⁵⁴ A.-M. GRAVGAARD, *Inscriptions*, cit., pp. 60-61.

⁵⁵ C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Hermitage*, cit., p. 143; pl. 24;

included in the tenth-century *Typikon of the Great Church*, in the readings for the sixth hour on Holy Thursday, for the veration of the Holy Lance»⁵⁶.

A conferma di quanto appena riferito, si menziona una testimonianza salentina più tarda, latina, presente sul cartiglio di una delle quattro sculture tardo-secentesche, che delimitano l'altare della Passione, nella chiesa dedicata alla Madonna Annunziata, a Muro Leccese. Uno di questi quattro profeti, il primo, in basso a sinistra, verosimilmente Geremia veicola questo brano:

QUASI AG|NUS MANSU|JETUS QUI | PORTATUR | AD VICTIMA(M) | -XI-

L'affresco del *Tradimento* mostra la stessa impaginazione della scena presente nella chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello⁵⁷, nella cappella di San Nicola a Celsorizzo (ciò che ne rimane, fig. 12)⁵⁸ e nell'Ambrosiano D 67 sup., manoscritto salentino della prima metà del XIII secolo⁵⁹. Si distinguono i tre gruppi compositivi, campiti con tonalità calde: due gruppi di attori costituiti principalmente da soldati muniti di lance e, a destra, di un'unica e grande lanterna, animano la scena, occupata al centro da Cristo, avvicinato e baciato sulla guancia sinistra da Giuda. Muta lievemente – rispetto alla illustrazione Ambrosiana e a Casaranello, a Celsorizzo – il sistema di percezione dell'episodio che sembra svolgersi in un'atmosfera più concitata. In basso a sinistra, s'intuisce il momento del taglio dell'orecchio da parte di Pietro.

Fuori dal contesto pugliese è possibile osservare un simile modulo narrativo della cattura di Cristo nel monastero di San Neofita a Cipro (XIII sec. ca.)⁶⁰.

Il quinto profeta, privo di barba e con chioma scura e ricciuta, presenta sul lato sinistro del capo alcune lettere che emergono dal fondo blu:

[O] [π]ροφ(ήτης)| Μω[σής].

L'identificazione del personaggio con Mosè (fig. 10)⁶¹ è confermata dal testo dipinto sul cartiglio, *Deut.* 28, 66⁶²:

⁵⁶ N. TETERIATNIKOV, *The New Role of Prophets in Byzantine Church Decoration after Iconoclasm. The Case of the New Tokali Kilise, Cappadocia*, in «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 32, 2011, pp. 51-64: 53;

⁵⁷ R. DURANTE, *Miniature e affreschi in Terra d'Otranto. L'Ambrosiano D 67 sup. e le decorazioni pittoriche di Santa Maria della Croce a Casaranello e di S. Mauro a Gallipoli*, in «Rivista di studi bizantini e neoellenici», 43, 2008, pp. 225-256: 244 e fig. 9.

⁵⁸ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 230.

⁵⁹ R. DURANTE, *Miniature e affreschi*, cit.

⁶⁰ C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, in «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, figg. 27-29.

⁶¹ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Gli affreschi della chiesa*, cit., p. 162; EAD., Il programma iconografico, cit., p. 29 n. 21 e fig. 12; per una diversa lettura e identificazione G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., p. 23.

⁶² Cfr. *Septuaginta*, cit., p. 250: καὶ ἔσται ἡ ζωὴ σου κρεμαμένη ἀπέναντι τῶν ὀφθαλμῶν σου; A.-M. GRAVGAARD, *Inscriptions of Old*, cit., p. 79.

Ὅψεσθε τὴν ζώην | ὕμῶν κρεμυμένη ἀπέναντι | τ(ῶν) ὀφθαλμ(ῶν) ἡ(μῶν).

Il noto passo pronunciato da Mosè⁶³ concorda con l'affresco sottostante, che inscena non la morte di Cristo sul Golgota, come è stato letto finora, ma la *Deposizione dalla Croce* («schiovaione») (fig. 13), come indicherebbero forse, se la lettura è corretta, le tracce superstiti della didascalia bianca posta in alto a sinistra della scena su fondo blu che comporrebbero parte del *titulus*:

[Ἀποκ]αθήλωσις.

Dopo il restauro, soprattutto, si vede chiaramente che il capo all'interno del nimbo, posto al centro dei due bracci della Croce, non appartiene a Cristo esanime, accasciato, sul lato sinistro, ma a Giuseppe di Arimatea, nell'atto di sostenere e avvolgere il suo corpo con un drappo bianco a bande rosse. Il volto di Cristo e di Maria teneramente accostati restituiscono, credo, l'immagine più patetica del ciclo cristologico.

A destra e a sinistra, gli altri attori della composizione: il giovane Nicodemo con veste grigia e le pie donne coperte da *maphoria* rosso e blu.

Il medesimo testo «adapted from *Deut.* 28, 66» è presente anche altrove⁶⁴: si ricordi il già citato monastero di San Neofita a Cipro⁶⁵, dove tra la scena della Crocifissione e la Salita al Calvario si erge la sequenza profetica formata Isaia, Mosè, Davide, ritratti però a figura intera, o il monastero di San Giovanni Crisostomo a Koutsovendis⁶⁶.

Il ruolo delle iscrizioni, siano esse dediche, didascalie o testi più articolati, si rivela sempre fondamentale per una migliore lettura e comprensione della decorazione pittorica.

Nel caso specifico, il confronto e le analogie rilevabili con la cappella di San Nicola a Celsorizzo, datata 1283, «indiscutibile punto di riferimento cronologico per lo studio dell'arte del Duecento in Terra d'Otranto»⁶⁷, priva di cicli datati per il XIII secolo, ha consentito di retrodatare San Mauro verso metà del XIII sec., dunque non più alla fine del XIII secolo, come ripetuto anche recentemente, pur se in via ipotetica da M. Falla Castelfranchi, la quale, tuttavia, nel 1981 aveva offerto quest'analisi stilistica:

«le belle immagini dei profeti, rese con pennellate morbide, sfumate, in particolar modo sui volti, e prive di quel linearismo nervoso proprio di numerosi cicli pittorici

⁶³ Cfr. *Μηναίον Σεπτεμβρίου Αποστολικής Διακονίας*, 2, Athina 2002, p. 247; *Μηναίον Αυγούστου Αποστολικής Διακονίας*, 2, Athina 2002, p. 10.

⁶⁴ Si veda anche P.J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)*, Roma, L'Erma, 1968, pp. 1-123: 122.

⁶⁵ C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Hermitage*, cit., p. 143; pl. 24.

⁶⁶ Qui con qualche variante, ma sempre riferito alla Crocifissione (1100 ca.): C. MANGO, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description*, in «*Dumbarton Oaks*», 44, 1990, p. 86; figg. 2, 122-124.

⁶⁷ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 252.

paleologi (per un concetto spesso anticlassico della figura umana)”, consiglierebbero di anticipare la data di due o tre decenni»⁶⁸.

Del resto, anche le relazioni che il ciclo cristologico di San Mauro sembra intessere con gli affreschi ciprioti anteriori a quest’ultimo, paiono condurre verso una simile retrodatazione⁶⁹.

Un parziale ripensamento sulla datazione dei dipinti, dunque delle iscrizioni, si registra anche nei lavori di André Guillou: lo studioso francese dopo una prima collocazione alla prima metà del XIII secolo, sulla scia di Adriano Prandi⁷⁰, li posdatò verso la fine del primo quarto del medesimo secolo, come ricorda Passarelli⁷¹.

Sarebbe utile, disponendo ormai di un ciclo datato, dal quale non si può prescindere, approfondire con maggior discernimento l’attività degli artisti greco-salentini, le diverse correnti ed esperienze artistiche e precisare così le varie tappe dell’evoluzione della pittura italogreca⁷², dal momento che uno dei problemi principali della «produzione di segno bizantino dell’Italia meridionale è la sua collocazione cronologica assegnata [...] su basi empiriche [...]. Lo stile aiuta relativamente in quanto [...] ogni ciclo mostra tutta una serie di contraddizioni interne che impediscono una lettura pacifica in tal senso»⁷³.

Nel caso specifico, l’analisi dei restanti brani spiegati in San Mauro potrà, forse, fare chiarezza sulla grafia esposta sui cartigli, che secondo la descrizione di Passarelli, mostra, pur con «maggiore scioltezza e minore artificiosità», «i caratteri fondamentali» della scrittura posata sui cartelli dell’abside, che quantunque ostenti «molta affettazione, tipica di qualcosa di lusso» sembrerebbe proprio tracciata da un «artista locale particolarmente esperto»⁷⁴; si potrà, insomma, convenire con lo studioso o valutare, differentemente, una presenza d’oltremare sulla collinetta di Altolido, τόπος ἀναφοράριος.

⁶⁸ M. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura*, cit., p. 165.

⁶⁹ Sul ruolo di Cipro e la sua importanza per la Terra d’Otranto si vedano ad esempio M. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura*, cit., pp. 158-160; M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 242; R. DURANTE, *Il Marcianus gr. Z 402: un Michele Glica italogreco? Noterella di una cronaca d’oltremare che circolò nella «Galatina letterata»*, in *Aevum* 97/2, 2023, pp. 299-331: 302 e ss.

⁷⁰ A. PRANDI, *Il Salento*, cit., p. 698.

⁷¹ G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., p. 30 e nn. 74-75.

⁷² M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin*, cit., p. 252.

⁷³ M. FALLA CASTELFRANCHI, *La pittura bizantina*, cit., p. 190.

⁷⁴ G. PASSARELLI, *Alcune iscrizioni*, cit., p. 19 n. 37. Secondo lo studioso i dipinti «in base a confronti con scritte datate» – il riferimento è all’epigrafe inv. 53 (1378/1379) del Museo Sigismondo Castromediano, che ricorda la costruzione di una torre a Carpignano Salentino –, risalgono alla prima metà del XIV secolo o all’estrema fine del precedente.



Fig. 1. Sannicola, San Mauro.



Fig. 2. Sannicola, San Salvatore.



Fig. 3. Sannicola, San Mauro: s. Mauro.

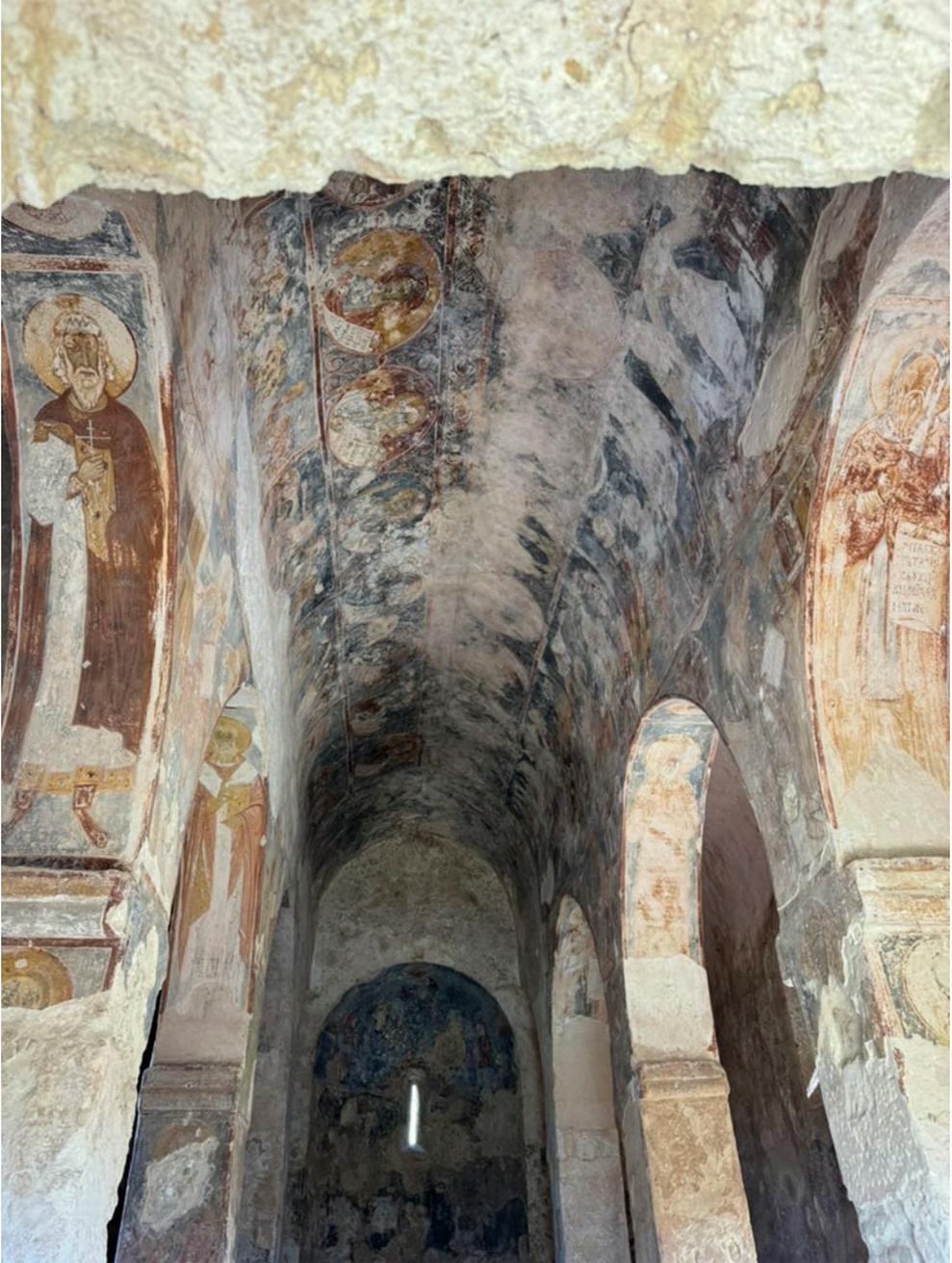


Fig. 4. Sannicola, San Mauro: interno.



Fig. 5. Sannicola, San Salvatore: interno.



Fig. 6. Sannicola, San Mauro: s. Gregorio teologo.

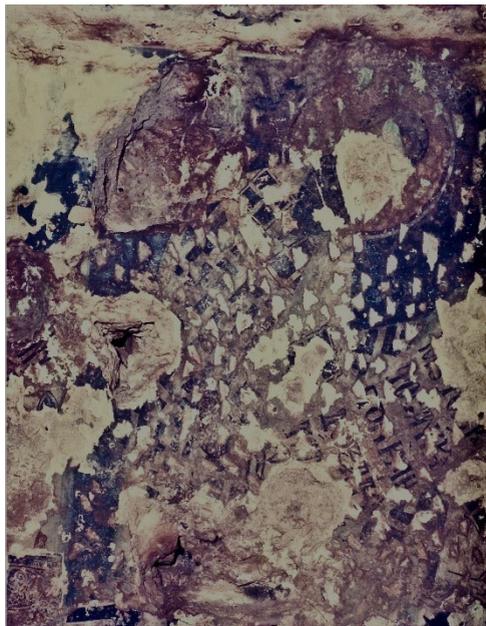


Fig. 7. Sannicola, San Mauro: s. Basilio.

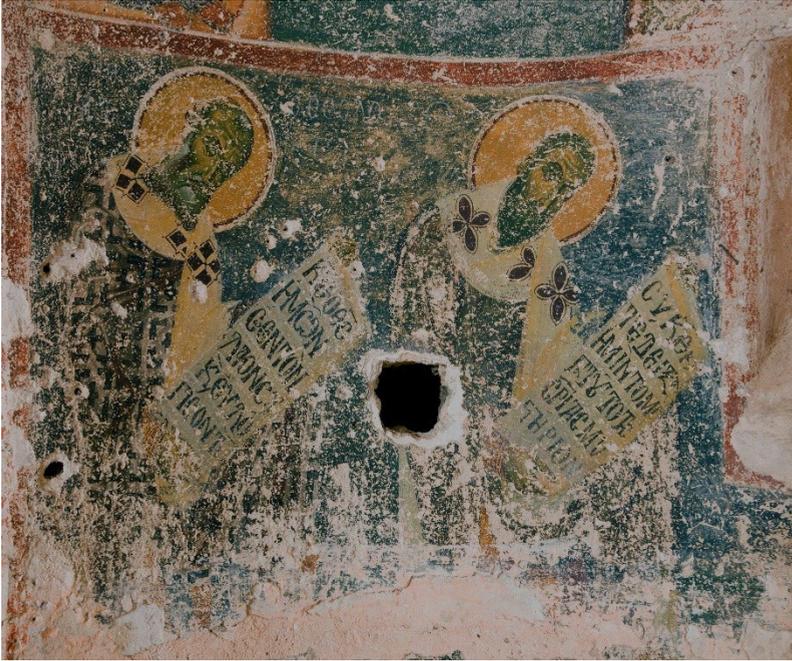


Fig. 8. Sannicola, San Salvatore: s. Gregorio teologo, s. Basilio.



Fig. 9. Sannicola, San Salvatore: s. Giovanni Crisostomo, vescovo.



Fig. 10. Sannicola, San Mauro: parete settentrionale.

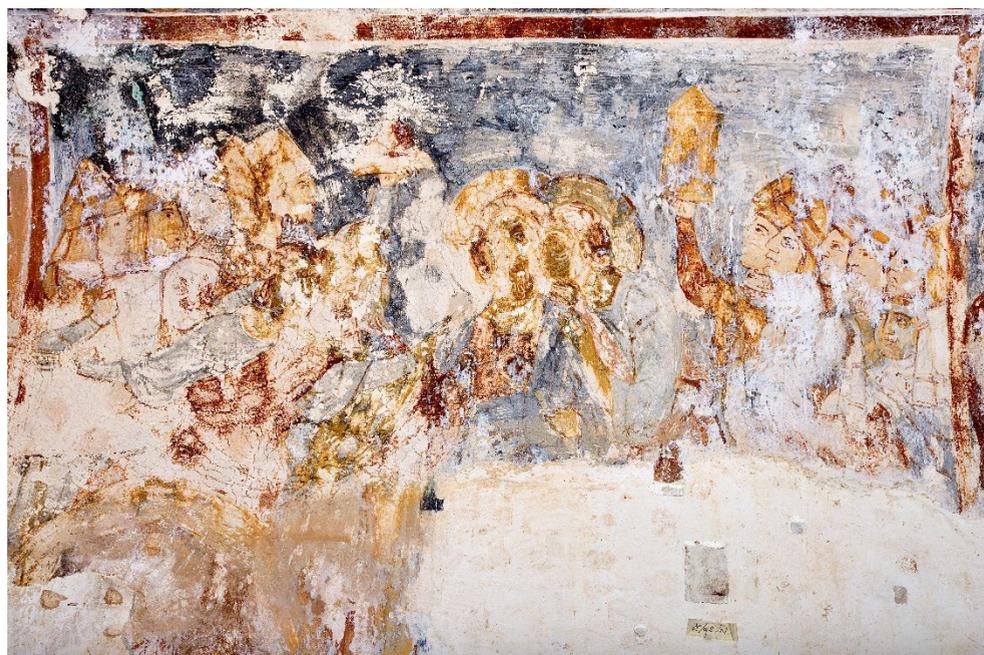


Fig. 11. Sannicola, San Mauro: Tradimento di Giuda.

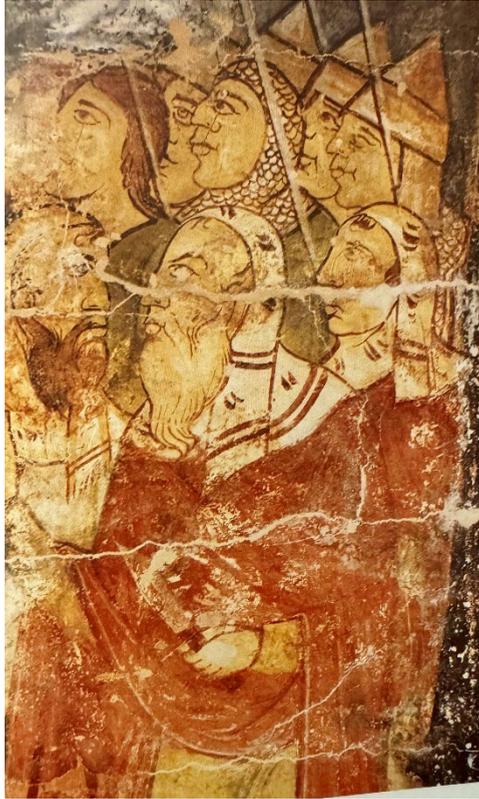


Fig. 12. Celsorizzo, San Nicola: Tradimento di Giuda.



Fig. 13. Sannicola, San Mauro: Deposizione dalla Croce.