



ARCHEOCLUB D'ITALIA  
SEDE DI SAN SEVERO

# 29<sup>o</sup> CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia  
della Daunia

**San Severo 15 - 16 novembre 2008**

**A T T I**

a cura di  
Armando Gravina

**SAN SEVERO 2009**

## La pittura medievale in Capitanata

---

\*Università degli Studi - Bari

---

Proporre in un disegno d'insieme le testimonianze della pittura dei secoli del Medioevo in Capitanata vuol dire tracciare le linee di una realtà frammentata, a lungo sfocata e sfuggente, e cercare di restituire i contesti, ponendo l'accento sulle dinamiche culturali<sup>1</sup>. Il risultato che ne consegue svela una densità e vitalità di esperienze nella sostanza paragonabili a quanto attestano l'architettura e la scultura coeve, al confronto meglio indagate.

### I codici miniati

Il segno di una corrente pittorica alimentata da modelli di cultura bizantina è nella produzione di codici miniati alla quale vanno affiancate, per esplicite parentele icone e dipinti murali.

---

<sup>1</sup> Si veda al proposito: M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte medievale e il Gargano*, in *La Montagna Sacra*, a cura di G.B. Bronzini, Galatina 1991, pp. 9-96; EAD., *La pittura*, in *Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 190-201. Nella stessa prospettiva si muovono altri contributi, saggi, tesi di laurea e di dottorato, coordinati dalla cattedra di Storia dell'arte medioevale dell'Università di Bari e di Foggia, in vista della edizione del "Corpus della pittura del Trecento e del Quattrocento in Puglia".

Fra XI e XII secolo in questo lembo della Puglia la perdurante tradizione bizantina, tenuta viva dalla presenza di codici miniati, di icone scolpite e dipinte, si affiancava ad apporti di segno occidentale riconoscibili nella produzione miniatoria. Un panorama solo in parte approfondito<sup>2</sup> nel quale, fra Tremiti, Troia, Pulsano, Foggia, San Lorenzo *in Carminiano*, prendono spessore manufatti di pregio e artefici di interessante profilo: dall'arcidiacono *Ascarus* che tra il 1145 e il 1165 eseguì a San Lorenzo *in Carminiano* – ‘village déserté’ alla periferia di Foggia – l'elegante *Commentario Paolino*, da Troia passato a Napoli (Biblioteca Nazionale, cod. VI B 3) (figg. 1a-b), sino a quel *magister Sipontinus*, che al tempo del priore Giovanni (ultimi decenni del XII secolo) illustrò con vigore plastico il *Martirologio* del monastero di San Matteo di Sculgola (presso Dragonara) (fig. 2). È Eustasio, *scriptor* dell'opera, a definirlo *potens in sculpturis*: più che elogio di maniera, giudizio di valore sulla vocazione figurativa del maestro, tale da rendere credibile l'ipotesi avanzata sulla duplice competenza, di pittore e scultore, del Sipontino<sup>3</sup>.

*Ascarus* poté trovare modelli e stimoli per la sua opera raffinata nella città di Troia, ove nel XII secolo la sede vescovile accoglieva una delle più ricche biblioteche della Puglia; accanto ai codici, icone, stoffe, oggetti preziosi raccolti nel tesoro della cattedrale rispecchiavano l'elevato profilo culturale dei vescovi committenti. A uno *scriptorium* attivo *in loco* rimandano i codici degli *Exultet*, gelosamente custoditi nel Museo Diocesano. La circolazione di manufatti e di artefici, grazie alle iniziative di vescovi abati principi cavalieri, ampliava l'orizzonte delle relazioni, abbracciando paesi europei e mediterranei. Con la mediazione degli Ordini religiosi cavallereschi giungevano – insieme con reliquie e icone – manoscritti usciti da atelier d'Oltremare<sup>4</sup>. Nella cerchia delle corti – quella sveva in particolare e quella angioina – l'attività dei miniatori, lo scambio e l'acquisto di manoscritti di pregio favorivano il confronto e l'intreccio tra modelli culturali di diversa estrazione.

<sup>2</sup> G. OROFINO, *La decorazione dei manoscritti pugliesi in beneventana della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Scrittura e produzione documentaria nel Mezzogiorno Longobardo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di G. Vitolo e F. Mottola, Badia di Cava 1991, pp. 457-488; EAD., *Miniatura in Capitanata. Bilancio e prospettive di una ricerca*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 202-213. Gli studi di Emanuela Elba approfondiscono una linea di ricerca che privilegia le relazioni con l'area mediterranea; in particolare si rinvia al volume: *Miniatura in Dalmazia. I codici decorati in beneventana (XI-XIII secolo)*, Congedo Editore, Galatina, in c. di s.

<sup>3</sup> V. PACE-E. CONDELLO, *Il martirologio di S. Maria di Gualdo, cod. Vat. Lat. 5949: una testimonianza di cultura e storia di area beneventana verso la fine del XII secolo*, in “Ricerche di Storia dell'arte”, 50, 1993, pp. 77-88.

<sup>4</sup> M.A. PAPPAGALLO, *Messale proveniente da Foggia. Cod. VI G 11 della Biblioteca nazionale di Napoli*, in *Foggia medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1996, pp. 191-195.

## Le icone

Della pittura su tavola – un tempo cospicua, come inventari, cronache, Sante Visite lasciano intuire – sono degne di particolare menzione le icone mariane intorno alle quali, con il culto secolare sono fiorite devote leggende a dimostrare la loro antichità e il loro potere prodigioso<sup>5</sup>.

La *Iconavetere* di Foggia (da secoli invisibile), verosimilmente la più antica, è a nostro parere riferibile all'XI secolo<sup>6</sup>. La tradizione colloca il prodigioso rinvenimento dell'icona nel 1062 o nel 1073, al tempo di Roberto il Guiscardo, in uno scenario di acquitrini, frequentato da armenti. Qui sorse il luogo di culto mariano, prima origine dell'abitato.

Di difficile lettura è l'icona di S. Maria di Siponto<sup>7</sup> (fig. 3), per i danni causati da un incendio e risarciti da ridipinture ottocentesche; tuttavia, i santini rappresentati lungo le cornici laterali, immuni da ritocchi, consentono di ancorare l'esecuzione del dipinto a opere bizantine dell'XI-XII secolo. Suggestivi confronti si possono istituire con l'*Exultet 1* di Bari<sup>8</sup> cercando tra i Santi entro clipei che corrono al margine della pergamena, legati da un nastro a losanghe (figg. 4-5).

<sup>5</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in *Santuari cristiani d'Italia: committenze e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno (Perugia, Lago Trasimeno-Isola Polvese, 11-13 settembre 2001), a cura di M. Tosti, Ecole française de Rome 2003, pp. 3-43; EAD., *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo*, in Atti del 24° Convegno Nazionale sulla Preistoria – Protostoria – Storia della Daunia (San Severo, 29-30 novembre 2003), a cura di A. Gravina, San Severo 2004, pp. 34-66. Di immagini mariane ormai perdute è notizia in testimonianze scritte di vario genere. Una «divotissima Imagine Beatissimae Virginis, ubi adest magnus Populi concursus cum devotione» era nella chiesa semidiruta di Sant'Egidio, nel territorio di San Giovanni Rotondo. Un'antica venerabile immagine della Vergine era dipinta sul muro del più antico santuario di Santa Maria di Stignano. Un quadro della Vergine *pulchritudinis singularis* e una *pulchram deauratam statuam gloriosae Virginis* erano oggetto di particolare devozione nel santuario di S. Maria nel Casale di Giuncarico. Cfr. al proposito L. DONVITO, *Le istituzioni benedettine di Capitanata e di Terra di Bari dal '400 al '600. Tra anacronismi, «nuova religione cittadina e centri di culto extra-urbani», in L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*, Atti del Convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di S. Benedetto (Bari-Noci-Lecce-Picciano, 1980), a cura di C.D. Fonseca, Galatina 1984, vol. II, pp. 169-198; G. TARDIO, *Il casale di Stignano. L'apparizione della Madonna di Stignano nel 1213. La portentosa trasudazione dell'Effigie*, San Marco in Lamis 2006; G. VITOLO, *Inseidiamenti cavensi in Puglia*, Galatina 1985, pp. 64-65.

<sup>6</sup> P. BELLÌ D'ELIA, *Contributo al recupero di una immagine: Iconavetere di Foggia*, in "Prospettiva", 1988-89. 53-56. pp. 90-96; e inoltre i saggi di M.S. Calò Mariani citati nella nota 5.

<sup>7</sup> *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della Mostra (Bari, 1988), a cura di P. Belli D'Elia Milano 1988, pp. 105-106.

<sup>8</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee medievali* cit., pp. 18-20, figg. 6-8.

Al XIII secolo, in un clima culturale aperto all'incontro con esperienze dalmate e cipriote, la critica riferisce le superstiti immagini dell'Odegitria<sup>9</sup>: la *Madonna di Pulsano* (fig. 6), della nobile famiglia – si veda la Madonna di Giovinazzo (fig. 7) – che orbita intorno all'icona di Andria; *Santa Maria di Ripalta*, nell'omonimo santuario presso Cerignola, che ritrae la Vergine a figura intera, seduta in trono con il Bambino (fig. 8), dalla quale discende la *Madonna della Misericordia*, nella cattedrale di Ascoli Satriano (fig. 9). Gli stessi modelli ricorrono in opere a fresco – da Santa Maria di Devia presso Sannicandro Garganico alla cripta di S. Lucia a Melfi (fig. 27), da Jazzo Ognissanti a Santa Maria Maggiore in Monte Sant'Angelo – o in rilievi lapidei esposti sui portali all'esterno delle chiese, a Monte Sant'Angelo come a Santa Maria di Stignano (figg. 10-11), confermando che fortuna culturale e successo iconografico di una immagine camminano di pari passo.

Al tardo XII secolo o al primo Duecento può essere riferita la monumentale *Croce* dipinta dell'abbazia benedettina delle Isole Tremiti (figg. 12a-b), nel cui “raffinato bizantinismo” da tempo il Bertelli ha colto la maturazione del linguaggio pittorico testimoniato dalle miniature dell'*Exultet 3* di Troia<sup>10</sup> (fig. 13). Se anche suggestive consonanze richiamano opere di area toscana – pensiamo, ad esempio, alla splendida *Croce* dipinta dell'abbazia benedettina di Santa Maria Assunta di Rosano<sup>11</sup> – a prevalere è una scoperta adesione al linguaggio bizantino, nell'adozione di stilemi quali la depressione glabellare, le “meluzzine” sulle gote, la partitura dell'addome, le lumeggiature “vitree” che segnano con eleganza la stoffa del perizoma.

## Gli affreschi

Nello stesso arco di anni e con esiti di analoga sostanza culturale, immagini votive e cicli pittorici andavano ricoprendo le pareti di santuari rupestri (come Jazzo Ognissanti (figg. 14a-b), punto di sosta lungo una delle vie di pellegrinaggio alla grotta dell'Arcangelo) e di numerose chiese sub divo. Tra gli altri occupano un posto privilegiato i dipinti parietali (databili a partire dal XIII secolo) nella chiesa di Santa Maria di Devia su Monte d'Elio e in Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo. Non meno significativi, nel maturo XIII secolo, sono gli

<sup>9</sup> Si rinvia alle schede critiche del catalogo della Mostra *Icone di Puglia e Basilicata* cit.

<sup>10</sup> C. BERTELLI, *Notazioni stilistiche*, in G. CAVALLO, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari 1973, p. 233; M.S. CALÒ MARIANI, *Note introduttive*, in *Insedimenti benedettini in Puglia*, catalogo della Mostra a cura di M.S. Calò Mariani, II, 1, Galatina 1981, p. XXVII.

<sup>11</sup> *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 49-70.

affreschi di committenza teutonica in Torre Alemanna (Corneto) e nel corso del Trecento quelli d'impronta angioina che si conservano a Foggia, Lucera, Manfredonia, Monte Sant'Angelo.

I dipinti parietali riemersi all'interno della chiesa di San Leonardo di Siponto e i finissimi affreschi ancora leggibili nella chiesetta extra urbana di Santa Maria degli Angeli in Monte Sant'Angelo, interpretano in maniera diversa modelli tardogotici di diversa estrazione; più tardi, nella chiesetta della Madonna delle Grazie, detta del Padre Eterno presso Cerignola, forme rinascimentali si innestano su un linguaggio d'impronta trecentesca (figg. 64-70).

Non vanno trascurati altri edifici sparsi nel territorio, sulle cui pareti figure di Santi solitari, lacerti di scene, immagini evanescenti, trasmettono il ricordo di quella che fu la veste pittorica originaria. Inattese testimonianze si scoprono fra i ruderi di chiese e di monasteri (il santuario di Santa Maria della Rocca presso Apricena; la chiesa scoperchiata di Sant'Egidio al Pantano, lungo la via dei pellegrini al Gargano; il complesso monumentale della SS.ma Trinità sul Monte Sacro, presso Mattinata). Ma ancor più sorprende imbattersi nei frammenti d'intonaco dipinto – appartenenti ad edifici sacri scomparsi – che vanno riemergendo nel corso della esplorazione archeologica in siti medievali abbandonati.

Ne scaturisce un quadro suggestivo ed eloquente, che potrebbe accrescersi ancora, rendendo acuto il rimpianto per tutto ciò che è stato – spesso colpevolmente – rovinato o distrutto.

## La chiesa di Santa Maria Maggiore in Monte Sant'Angelo

In Monte Sant'Angelo, le pareti e i pilastri di Santa Maria Maggiore<sup>12</sup>, un tempo completamente affrescati, accolgono ancora oggi, quasi corte celeste, immagini di Santi, scelti tra quelli più familiari agli uomini del Medioevo: la Vergine e l'Arcangelo Michele *in primis*, e poi Santi vescovi, monaci, guerrieri, Sante martiri e principesse di provenienza orientale e occidentale, il cui culto aveva asceso la Montagna sacra sui passi dei cavalieri, dei monaci e dei pellegrini.

La fedeltà ai modelli bizantini, manifesta nel *San Michele Arcangelo* (fig. 15), nell'*Annunciazione*, in *San Bartolomeo* (fig. 16) e in alcuni Santi vescovi, è stata in più sedi rilevata, così come sono state colte le fluidità del segno e gli echi di eleganze di ascendenza angioina in altre immagini di Santi fra i più diffusi in ambito cortese, quali San Vito martire, San Giuliano, Santa Margherita.

L'introduzione del Francescanesimo in Monte Sant'Angelo viene tradizional-

<sup>12</sup> Si rimanda per brevità agli studi citati nella nota 1. G. MASSIMO, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, in "Arte medievale", N.S., 2005, 1, pp. 71-90, in partic. pp. 78-81.

mente riferita al viaggio di Francesco pellegrino al Gargano<sup>13</sup>. Al primo diffondersi dell'Ordine risale l'arrivo di frati la cui santità ha illuminato la storia religiosa di piccoli centri, come Frate Benvenuto da Gubbio, morto a Corneto nel 1232, divenuto patrono della città di Deliceto<sup>14</sup>.

Gentili leggende<sup>15</sup> legano la figura del Poverello di Assisi alla montagna sacra: oltre quella della croce a *tau* impressa da Francesco nel sasso prima di accedere alla grotta, a ricordare la sua umile preghiera, altre intrecciano trame sulla fondazione di conventi (come a Peschici, dove lo stesso San Michele e gli angeli apprestarono pietre e calce per avviare il cantiere) o parlano del prodigioso germogliare di alberi piantati dal Santo: il mandorlo a Cagnano, il cipresso a Ischitella, sino all'episodio più noto del *baculum* divelto sul Gargano che, piantato da Francesco a Siena, in una notte si tramuta in *arborem pulcherrimam*.

Già nei primi conventi dovevano essere numerose le immagini del fondatore esemplate sui modelli umbro-toscani. Nella chiesa di Santa Maria Maggiore passa il riflesso della diffusa venerazione nei confronti del poverello d'Assisi e il ricordo del suo pellegrinaggio alla grotta dell'Arcangelo vi appare almeno due volte: in un lacero affresco (fig. 17) accanto alla scena dell'*Annunciazione*, in cui è ritratto frontalmente con il libro nella sinistra e la destra protesa – nella formula iconografica consacrata da innumerevoli immagini di area umbra e toscana – e in un trittico in larga parte perduto (fig. 18), che doveva rappresentare la Vergine fra due Santi.

La scritta SANCTUS e l'ampia aureola pongono l'opera largamente dopo il 1228, anno della canonizzazione di Francesco. Egli indossa il saio marrone e cinge secondo la regola il cordone con tre nodi. Il volto si china dolce e assorto, con l'alta tonsura e l'ombra soffice della barba intorno al mento. Il saio è definito con rade e veloci pennellate, lontane dal linguaggio rigoroso ed aulico di Giunta o Margarito d'Arezzo. Da tali modelli la figura del Santo si distacca per l'assenza delle stimmate<sup>16</sup>. Non mancano casi analoghi<sup>17</sup>. Più che al ritratto affrescato nel

<sup>13</sup> L. PELLEGRINI, *Gli Ordini mendicanti in Capitanata secoli XIII-XVI*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 111-121.

<sup>14</sup> P. DOROTEO FORTE, *Vi fu un uomo di nome Benvenuto*, Foggia 1993; L. Pellegrini, *Gli Ordini mendicanti in Capitanata nei secoli XIII-XIV* cit.; ALESSANDRO DI PORTOGALLO, *Il Beato Benvenuto da Gubbio*, a cura dell'Amministrazione Comunale di Deliceto, Assessorato alla Cultura, 1991.

<sup>15</sup> D. BACCI, *S. Francesco d'Assisi attraverso le leggende pugliesi*, prefazione di A.M. Tripputi, ristampa anastatica, Fasano 1982.

<sup>16</sup> C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

<sup>17</sup> W.R. COOK, *Images of St Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the earliest Images to ca. 1320 in Italy*, Firenze 1999, Catalogo: Monte Sant'Angelo, Santa Maria Maggiore, San Francesco (1250-1275?), pp. 132-133; Bominaco, San Pellegrino, San Francesco (1263 ca.), pp. 74-75; Assisi, San Francesco, chiesa inferiore, San Francesco (1280 ca.), p. 42.

Sacro Speco a Subiaco, databile intorno al 1240 (dove Francesco appare con il titolo di FRATER, senza aureola e senza stimmate) guarderemmo all'ambito abruzzese<sup>18</sup>: a Castelvecchio Subequo, nel coro della chiesa francescana (consacrata nel 1288)<sup>19</sup> il Santo senza stimmate conserva il ricordo, tramandato dalla tradizione, della sosta *in loco* di Francesco sulla via del ritorno a Roma, dopo aver partecipato al concilio lateranense. Perché non attribuire un valore memoriale anche alla rappresentazione che si conserva in Monte Sant'Angelo? Ancora in Abruzzo Francesco, privo di stimmate, appare in un affresco del 1263 circa nella chiesa di San Pellegrino a Bominaco e in un dipinto databile tra il 1270 e il 1290, proveniente da San Pietro a Caporciano (oggi nel Museo Nazionale dell'Aquila).

In Santa Maria Maggiore, salvo rare eccezioni, sulle pareti affrescate prevale la presentazione iconica dei Santi, cui conferiscono accenti di vita contemporanea le figurette supplici degli offerenti. Pur frammentato, in un caso il racconto si amplia forse a ricordare un'impresa di Terrasanta<sup>20</sup>. Un *giovane monaco crociato* (un templare) (fig. 19) dall'ampia tonsura, è in ginocchio ai piedi di una torre quadrangolare a più piani, da ciascuno dei quali si affacciano coppie di personaggi. Nella cornice della bifora più alta, due fanciulle piangono (figg. 20-21). La scena si completa sul semipilastro opposto, dove s'indovina, simmetrica alla prima, una seconda torre con più ordini di finestre occupate da personaggi che sembrano assistere a un evento straordinario. Si può pensare a una sorta di ex voto ingigantito: fuoco della scena poté essere una immagine della Vergine o di un Santo cavaliere, forse sospesa nella luce dell'arco trasversale, teso fra i pilastri della navatella.

Sulla presenza e sul passaggio di crociati a Monte Sant'Angelo non v'è ombra di dubbio. A poche miglia dalla città, prossimi al porto di Siponto, risiedevano in San Leonardo i Cavalieri Teutonici, gli stessi che possedevano la *domus* fortificata di Corneto - Torre Alemanna. I Templari e gli Ospitalieri erano fittamente presenti nel territorio con case, ospizi e proprietà<sup>21</sup>; lungo le vie dei pellegrini transitavano cavalieri diretti Oltremare: gli scudi graffiti sulle pareti affrescate dell'oratorio rupestre di Jazzo Ognissanti, sono un segno tangibile del loro passaggio (figg. 14a-b).

<sup>18</sup> A. CHIAPPINI, *L'Abruzzo francescano nel secolo XIII*, in "Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise", II, 1926, 3-4, pp. 3-52.

<sup>19</sup> M. ANDALORO, *Castelvecchio Subequo, san Francesco, Dipinti murali del coro*, in *Francescani in Abruzzo. Luoghi Arte Architettura nel Due e Trecento*, Chieti 1985, pp. 9-17.

<sup>20</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La pittura*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 193-194, figg. 8-10.

<sup>21</sup> P. CORSI, *Benedettini ed ordini monastico-cavallereschi in Capitanata durante il Medioevo*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 99-109.



Nelle parti leggibili, il dipinto di Monte Sant'Angelo mostra un linguaggio di radice bizantina temperato da cadenze occidentali, con caratteri affini alla coeva produzione "franca" di Terrasanta. Si può anzi supporre che il frescante avesse conoscenza diretta di codici miniati usciti dagli *scriptoria* attivi ad Acri nella seconda metà del XIII secolo, dai quali poter attingere formule iconografiche e inflessioni del linguaggio pittorico. Allo stesso maestro si può ricondurre l'immagine frammentaria di *S. Nicola con scene della vita* (fig. 22), che nell'impianto guarda alle icone agiografiche d'ascendenza crociata<sup>22</sup>.

Di gusto gotico sono altri pannelli dipinti sulla parete sinistra (figg. 23-24): un *Sant'Ippolito* cavaliere, una *Vergine col Bambino* in trono tra due angeli (anch'essa ispirata da un'icona bizantina), una *Santa Felicita*, rappresentata con la schiera dei sette figli nella cornice di un arco trilobo fiorito; sui pilastri si avvicciano *Santa Margherita*, *San Vito martire* (figg. 25-26), *San Giuliano*: figure piene di grazia, dal modulo allungato e dalle vesti preziose. La linea ha eleganza e fluidità gotiche non estranee alla produzione miniatoria, con esiti percepibili anche altrove in Capitanata e nell'attigua Basilicata per tutta l'età angioina tra Melfi, Barletta, Altamura, Matera, Fasano, Brindisi, in pitture cioè in bilico fra mondo orientale e occidentale, segnate da sottili innesti d'impronta mediterranea e occidentale, sul tenace sostrato bizantino<sup>23</sup>.

I più consonanti rinvii portano ad affreschi di esplicita estrazione angioina, come il *San Nicola Pellegrino* nella chiesa rupestre di Masseria Jesce, presso Altamura, o una *Santa Caterina d'Alessandria* nella chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi, o eleganti immagini di Santi visibili nelle chiese rupestri di S. Antonio Abate a Massafra, di Santa Vigilia nelle campagne di Fasano<sup>24</sup>, di Santa Lucia alle Malve a Matera, dove un giovane Santo (ancora *San Vito?*) presenta qualità che Leone de Castris riconduce al "Maestro delle tempere francescane"<sup>25</sup>.

Nella chiesa di Santa Maria di Devia gli affreschi superstiti nelle absidi e lungo le pareti perimetrali (figg. 28-30) riassumono gli orientamenti della pittura garganica fra XIII e XIV secolo, sulla linea prevalente della tradizione pittorica

<sup>22</sup> M. MILELLA, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo*, in *S. Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 81-97; M.S. CALÒ MARIANI, *S. Nicola e l'arte in Puglia tra XIII e XVII secolo*, *ibid.*, pp. 98-137.

<sup>23</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Terrasanta. I segni della devozione e dell'arte*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della Crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bari-Matera-Barletta, 1994), Bari 2001, 3-82.

<sup>24</sup> EAD., *Fasano: natura e arte*, in *Paesaggi e rotte mediterranee della cultura. Turismo integrato e riuso delle architetture*, Atti del Convegno (Fasano, 18-19 settembre 2008), a cura di C.S. Fioriello, Bari 2009, pp. 189-224, fig. 15.

<sup>25</sup> P. L. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 435, fig. 28.

e iconografica di radice bizantina, rinsanguata da apporti balcanici e d'ambito crociato<sup>26</sup>.

Il *Pantocrator* domina dalla conca absidale, lungo le pareti perimetrali si snoda la parata celeste; accanto alla *Vergine* si succedono Santi venerati nei più celebri santuari sorti lungo le più celebri vie di pellegrinaggio: S. Giacomo Maggiore, S. Leonardo de Noblat, S. Nicola, S. Pietro e altri.

## Torre Alemanna

Della chiesa duecentesca costruita dai Cavalieri Teutonici nell'insediamento di Torre Alemanna, presso la scomparsa città di Corneto<sup>27</sup>, resta il coro quadrangolare voltato a crociera, corrispondente al pianterreno della massiccia torre che domina il paesaggio, innalzandosi per circa 24 m. La cultura figurativa dei principali maestri (l'autore del ciclo della Passione e il maestro dell'Albero della Croce) partecipa della tradizione di radice bizantina aperta agli apporti d'Oltremare diffusa in Puglia e in Basilicata nel corso del XIII secolo. Nel secondo maestro, certamente di miglior tempra, si avverte un'adesione più aperta al linguaggio di pittori attivi in Terra d'Otranto, sulla via che conduce agli esiti del *Giudizio Universale* e dell'*Albero della Croce* nel santuario di Santa Maria del Casale di Brindisi e da qui si dirama tra Matera, Laterza, Altamura, Bari, Gallipoli, San Cesareo di Lecce (1329)<sup>28</sup>.

Sulla parete orientale, che costituiva il solenne fondale del coro, doveva dominare un'apparizione teofanica, andata pressoché distrutta. Al di sopra dei finti *velaria* e del fregio continuo con clipei raffiguranti Santi vescovi (fig. 31) e Sante vergini e martiri era la schiera degli Apostoli, dei quali restano le figure di-

<sup>26</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *San Nicola e l'arte in Puglia tra XIII e XVIII secolo* cit., p. 99, fig. 57; G. BERTELLI, *Aspetti del monachesimo benedettino sul Gargano: S. Maria di Devia e la sua decorazione pittorica*, in *Monasteri e conventi del Gargano: storia, arte, tradizioni*, a cura di P. Corsi, San Marco in Lamis 1998, pp. 55-66; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

<sup>27</sup> Sull'insediamento dei cavalieri Teutonici di Torre Alemanna v. A. VENTURA, S. SPERA, G. LA NOTTE, *Torre Alemanna tra passato e presente*, Cerignola 1988 e S. MANACORDA, *Torre Alemanna. Un ciclo pittorico medioevale in Capitanata*, Cerignola 1997. Per lo studio del complesso e dell'interessante corredo pittorico si rinvia infine a: M.S. CALÒ MARIANI, *Cavalieri Teutonici in Capitanata. L'insediamento di Torre Alemanna*, Cerignola 2004.

<sup>28</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Terrasanta* icit.; EAD., *Echi d'Oltremare in Terra d'Otranto. Imprese pittoriche e committenza feudale fra XIII e XIV secolo*, in *Il cammino di Gerusalemme*, atti del Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2002, pp. 235-274.

mezzate; manca il fulcro della rappresentazione, ma le immagini di angeli sullo sfondo di un cupo cielo stellato riapparso nello strombo della monofora, rimandano alla divina visione. A voler cercare assonanze compositive si può guardare alla scena trionfale con Cristo che appare in maestà assistito dalla corte celeste (Maria fra gli Apostoli) nell'abside semicircolare della chiesa del Padre Eterno, nella vicina Cerignola (figg. 65 a-b). Analoga intavolazione scenica mostravano le absidi di San Leonardo di Siponto, di Santa Maria la Pura a Vico Garganico e a Monte Sant'Angelo, quelle del battistero di San Giovanni e della contigua chiesa di San Pietro.

Sulla parete settentrionale del coro di Torre Alemanna, dilagava la rappresentazione del *Lignum vitae*, l'*Albero della croce* ispirato alla celebre opera del francescano San Bonaventura da Bagnoregio, scritta intorno al 1260. Nonostante gli estesi danni, si può completare idealmente la scena grandiosa, con il Crocifisso sull'asse dell'Albero, i rami divergenti, i lunghi cartigli simmetrici, i frutti, i germogli. In alto a sinistra sono ancora visibili due tondi con Profeti a mezza figura; ai piedi della croce si dispongono i dolenti: a sinistra il bel gruppo delle Marie (fig. 32), cui fa *pendant* la figura giovanile dell'Evangelista Giovanni. Assistono in solenne parata Santa Caterina d'Alessandria e un Profeta a sinistra, il Centurione e San Nicola a destra. Il tema di radice francescana incontra precoce fortuna in Puglia fra Due e Trecento. L'esemplare più noto, di committenza angioina, è in Santa Maria del Casale a Brindisi (fig. 33), la cui esecuzione – da ancorare al *Giudizio Universale* affrescato sulla controfacciata da Rinaldo da Taranto – potrebbe essere contenuta tra gli anni finali del Duecento e i primi del Trecento. Nei primi decenni del secolo si pongono l'affresco (frammentario) nella chiesa francescana di San Paolo ancora a Brindisi e quello più tardo – reso in forme ravvivate da apporti riminesi – nel coro della chiesa dell'abbazia di San Leo a Bitonto<sup>29</sup>.

Espressa con modulazioni diverse, l'opera dei frescantì chiamati ad operare per i cavalieri Teutonici rispecchiava un orientamento pittorico – il più diffuso a quel tempo in Puglia e in Basilicata – che al retaggio bizantino, rinsanguato da apporti d'Oltremare, vedeva fondersi, o affiancarsi, sollecitazioni occidentali. Un indirizzo nella sostanza consonante con la pittura coeva di area siro-palestinese e cipriota, dove si andava attuando quella che Folda definisce una “compenetrazione di stili”, specchio della natura multiculturale della Acrida del XIII secolo<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Sulla diffusione del tema dell'*Arbor Vitae* in Puglia si veda: M. S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Terrasanta* cit., pp. 33-37.

<sup>30</sup> J. FOLDA, *Crusader Manuscripts Illumination at Saint-Jean d'Acre. 1275-1291*, Princeton 1976; ID., *I manoscritti miniati negli Stati crociati*, in *Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della Mostra a cura di M. Rey-Delqué (Roma 1997), Milano 1997, pp. 299-305, in partic. p. 305.

Di fatto i rapporti dei Cavalieri con le sedi d'Oltremare si protrassero anche dopo la caduta di Acri (1291). Tra Due e Trecento l'autorità del commendatore regionale di Puglia (Guido de Amendolea) si estendeva alla Romania (Grecia) e a Cipro.

Non è raro imbattersi nelle isole del Mediterraneo orientale – a Famagosta, a Rodi – o in area balcanica (in Serbia, in Albania, in Grecia) in immagini di Santi, sovente di committenza cavalleresca, che rivelano sorprendenti affinità con le nostre pitture.

### San Leonardo di Siponto

Nel tratto meridionale della *via francigena*, lungo l'antica arteria percorsa dai pellegrini diretti alla grotta dell'Arcangelo, le valli e i fianchi della montagna erano costellati di santuari, ospizi, oratori<sup>31</sup>: da San Giovanni Rotondo a San Giovanni in Lamis, da Santa Maria di Stignano a Sant'Egidio e a San Nicola in Pantano, da Santa Maria di Pulsano a Jazzo Ognissanti, fino a Santa Maria degli Angeli<sup>32</sup>. In questo suggestivo scenario la chiesa intitolata a San Leonardo di Noblat (fig. 34), nata in prossimità di Siponto all'inizio del XII secolo con il favore di principi normanni, segnava l'ultima sosta dei pellegrini prima dell'aspra salita al Gargano<sup>33</sup>. Dal primo sorgere attrezzata di una *domus hospitalis*, fu gestita dai canonici regolari di Sant'Agostino dal 1137 al 1260, quando il pontefice Alessandro IV la concesse all'Ordine teutonico.

Fra Tre e Quattrocento i Cavalieri Teutonici – il cui patrimonio comprendeva oltre San Leonardo anche l'insediamento di Corneto/Torre Alemanna – raggiunsero solidità e floridezza economica. Lavori di ampliamento e di rinnovamento compresero nel 1327 il palazzo priorile e altri edifici, tra i quali includeremmo il nuovo ospizio e la cappella gotica dedicata al Santo titolare (demolita nel secolo scorso); nel 1905 Haseloff vi penetrò, scorrendo al lume delle candele, le volte a crociera decorate con lo stemma dell'Ordine cavalleresco. Nell'abside centrale

---

<sup>31</sup> V. RUSSI, *Note di topografia storica sulla cosiddetta "Via sacra langobardorum"*, in *La via sacra langobardorum*, Atti del Convegno (Monte Sant'Angelo, 28-29 aprile 2007), a cura di B. Mundi, in c. di s. Nella valle di Stignano, lungo una mulattiera che dall'inizio del vallone di Castelpagano giunge fino a Stignano nell'Ottocento erano note numerose chiesette in gran parte individuate da V. Russi.

<sup>32</sup> Si rinvia al contributo di M.S. CALÒ MARIANI – A. PEPE – R. BIANCO, *Culti e monumenti lungo la via Francigena* (Piccole monografie della Puglia).

<sup>33</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *Culto dei Santi lungo il cammino dei pellegrini. San Leonardo di Noblat e la Puglia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 158-166.

della chiesa in origine dominava una visione teofanica, verosimilmente adorata da una corte celeste. Il restauro ha riportato alla luce solo un povero lacerto: al sommo della conca absidale la sinopia con il volto di un Cristo in maestà, racchiuso nella mandorla (fig. 36b). Alla prima metà del XV secolo si può far risalire la rinnovata veste pittorica d'intonazione tardogotica, che venne ad arricchire la bella chiesa romanica, sovrapponendosi a pitture più antiche. Lungo il profilo dell'abside una fastosa bordura di nastri intrecciati su fondo azzurro, intercalati da cornici quadrilobe includeva figure di Profeti a mezzo busto: oggi restano soltanto un frammento del nastro annodato (fig. 36b) e l'immagine di un profeta, con turbante e cartiglio inscritto.

Nell'absidiola destra, parzialmente ricostruita dopo il crollo della torre contigua, sono ancora visibili scudi crocesegnati (fig. 35) in parata e scene sbiadite di un ciclo ormai irreparabilmente mutilato: la *Crocefissione* è al centro; a destra, in due riquadri sovrapposti, quel che resta di una scena di *Battesimo* (un fonte battesimale e parte di una figurina con tunica corta e calze solate) e la *Messa di San Gregorio* (fig. 37) (conservata per intero, ma con la superficie pittorica slavata). La grazia delle figure, l'agilità del segno e la minuzia descrittiva trovano corrispondenze in opere della Terra d'Otranto databili ai primi decenni del XV secolo<sup>34</sup>.

### Preziosi frammenti

A volte, sulle pareti di chiese extraurbane ridotte allo stato di rudere, affiorano fragili resti di immagini affrescate. Ciò accade nel santuario di S. Maria della Rocca presso Apricena; nella chiesa di Sant'Egidio in Pantano, le cui suggestive rovine (fig. 38) si stagliano nel verde della valle solcata dal tracciato della *via francesca*; negli imponenti resti del complesso benedettino della SS.ma Trinità sul Monte Sacro, che domina la città di Mattinata<sup>35</sup> (fig. 40). La *Vergine con il Bambino in trono* (in grave degrado) sul lato sinistro del nartece della chiesa abbaziale e il volto giovanile di una committente (fig. 41), ritrovato all'esterno,

<sup>34</sup> Pensiamo ad alcune miniature dell'eucologio greco della Biblioteca Vaticana (ms. Vat. Borgiano gr. 7), eseguito a Soletto, confrontabili per un verso con scene della vita di Santo Stefano affrescata nella chiesa dedicata al Santo nella stessa cittadina, per l'altro alle storiette di San Nicola in un affresco lacunoso nella chiesa leccese dei Ss. Niccolò e Cataldo, databile intorno al 1420. (M.S. CALÒ MARIANI, *La chiesa dal XII al XV secolo*, in *Il Tempio di Tancredi. Il monastero dei Santi Niccolò e Cataldo in Lecce*, a cura di B. Pellegrino e B. Vetere, Milano 1996, pp. 82-110, in partic. pp. 99-107, figg. 46-49).

<sup>35</sup> A. PEPE, *L'abbazia della SS.ma Trinità di Monte Sacro*, in *Insedimenti benedettini*, cit., pp. 47-50; T. Springer, S. Fulloni, *Il complesso benedettino della Santissima Trinità sul monte Sacro, Gargano*, in *Federico II. Immagine e potere*, catalogo della Mostra (Bari, 1995), a cura di M.S. Calò Mariani e R. Cassano, Venezia 1995, pp. 207-212.

compendiano i caratteri fondamentali delle pitture andate distrutte, anche qui oscillanti fra tradizione bizantina e novità di segno gotico.

Altre sorprese si aggiungono, questa volta inattese, grazie alla esplorazione archeologica, negli ultimi anni rivolta con crescente fervore ai siti medievali abbandonati.

Nella chiesa di recente riscoperta ai piedi del mastio di Castelpagano (Apricena) (fig. 42a), gli scavi diretti da F.P. Maulucci<sup>36</sup> hanno riportato alla luce – con il pavimento intessuto con lastre lapidee a formare rosoni concentrici, – frammenti d'intonaco dipinto: superfici monocrome, motivi geometrici a vivaci colori (nero, rosso, giallo, verde) (fig. 42c). Su un frammento ornato da un graticcio nero su fondo rosso è riconoscibile un giglio araldico in giallo (fig. 42b).

A Carlantino, nell'area absidale della chiesa di Santo Venditto sono riemersi altri frammenti della decorazione pittorica parietale (fig. 43). Inoltre, al di sotto del pavimento a rosoni (fig. 43a) è stato individuato un succorpo solo in parte esplorato, di cui è visibile una parete affrescata, che il Maulucci così descrive: «i motivi pittorici, difficilmente leggibili in quanto non ancora ripuliti dalle incrostazioni [...] sembrano riportarci a paramenti sacri di qualche personaggio sui quali spicca una croce “templare” mentre in una apposita cornice leggonsi le lettere CVS, interpretabili come il CVS[TOS] di micaelica memoria»<sup>37</sup> (figg. 43b-c).

Nella città abbandonata di Fiorentino<sup>38</sup> – dal 1982 al 1993 oggetto di studio da parte di una équipe italo-francese (Università degli Studi di Bari, École Française de Rome, École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi) – durante gli scavi condotti tra il 1994 e il 1996 lo strato di crollo della più tarda redazione della cattedrale (riferibile al XIII secolo), ha restituito brani minuti della decorazione a fresco<sup>39</sup> (fig. 44): accanto a motivi a finte tarsie rese con vivace cromia (fig. 45a), a lacerti di panneggi e di iscrizioni (fig. 45c), una zampa di cavallo suggerisce la presenza di una scena figurata (un Santo cavaliere? l'arrivo dei Magi?) (fig. 45b).

<sup>36</sup> F.P. MAULUCCI, A. SUADONI, T. LISCIARELLI, *Apricena. Scavi archeologici a Castelpagano*, vol. II, Foggia 2009, pp. 75-78.

<sup>37</sup> F.P. MAULUCCI, *Annibale al Fortore. Ricerche storico-archeologiche nel Comune di Carlantino*, vol. I, Foggia 2008, pp. 28-33.

<sup>38</sup> Per la storia delle ricerche e degli scavi nel sito medievale di Fiorentino v. M.S. CALÒ MARIANI, *I “villages desertés” della Capitanata. Fiorentino e Montecorvino*, Atti del 27° Convegno sulla Preistoria-Protostoria e Storia della Daunia, (San Severo 2006), a cura di Armando Gravina, San Severo 2007, pp. 43-90.

<sup>39</sup> Ringrazio Francesco Carofiglio per la cortese disponibilità nel mettermi a disposizione le foto dei reperti.

## Cultura di corte. L'età angioina

Lucera, con Manfredonia e Monte Sant'Angelo, è la città pugliese che serba le più cospicue testimonianze di imprese artistiche promosse dai sovrani angioini<sup>40</sup>.

Gli affreschi del coro francescano a Lucera e quelli del coro di San Domenico (cappella della Maddalena) a Manfredonia, da leggere in armonia con il programma architettonico e scultoreo dei complessi conventuali di cui fanno parte, immettono nel cuore della cultura angioina.

Nella luminosa abside poligonale della chiesa di San Francesco<sup>41</sup> (fig. 46) domina a sinistra la scena della *Crocefissione* (lacunosa e ripetuta in due strati sovrapposti di pittura) (fig. 51), cui fanno diretto rimando, sulla destra, l'*Annunciazione* e il *Cristo di Pietà*, racchiusi nella cornice archiacuta della piscina; al centro un trittico con la *Vergine in trono fra due Santi francescani*. Intorno è una parata di Santi e di Sante in finte cornici, quasi a simulare una galleria di dipinti su tavola. Da un lato *Santa Caterina*, *Sant'Antonio Abate*, *Santa Margherita* (fig. 47); dall'altro lato, al di sotto di una *Annunciazione*, due pontefici in cattedra, sullo sfondo di tessuti preziosi (fig. 48). A sinistra è ritratto *Urbano V* (fig. 49), il benedettino francese Guglielmo de Grimoardo, pontefice dal 1362 al 1370, che interruppe l'esilio avignonese e che nel 1368 operò a Roma la traslazione delle più importanti reliquie della città, le teste degli Apostoli Pietro e Paolo, recandole con solenne corteo dal *Sancta Sanctorum* del Laterano – dove erano custodite in un dimenticato recesso – alla basilica di San Pietro prima e poi in San Giovanni in Laterano; qui egli fece erigere un monumentale ciborio, dove espose, entro due busti d'oro rutilanti di gemme, le preziose reliquie. Subito dopo l'anno di morte (1370) e ancor prima del processo di canonizzazione (celebrato nel 1381), con il diffondersi del culto si moltiplicarono le sue immagini, accompagnate dal titolo di "Beato"<sup>42</sup>. Ancora in Terra di Capitanata, nella chiesa matrice di Castelnuovo gli è dedicata una statua lignea policroma<sup>43</sup> (fig. 50); immagini a fresco

<sup>40</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La committenza angioina in Capitanata*, in *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, pp. 165-175; EAD., *Archeologia, storia e storia dell'arte medievale in Capitanata*, prefazione in A. HASELOFF, *Architettura sveva in Italia meridionale*, edizione italiana a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 1992, ristampa Bari 2001, pp. I-XCIX, in partic. pp. LXI-LXX. C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005; in partic. il paragrafo: *Il patronato religioso di Carlo II al di fuori di Napoli*, pp. 120-129.

<sup>41</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La Pittura*, in *Capitanata medievale* cit.

<sup>42</sup> M. BALMELLE, *Iconographie du pape Urbain V*, in "Revue du Gévandant", Mende 1964, pp. 73-78.

<sup>43</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura lignea*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 184-185, fig. 26.

si conservano nella cripta di San Francesco a Irsina<sup>44</sup>, nella chiesa rupestre di Santa Croce in Andria<sup>45</sup>, nella chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello<sup>46</sup>, in ambiti legati ai rami della famiglia Del Balzo Orsini. La formula iconografica è pressoché costante. Il pontefice siede in cattedra con la tiara a tripla corona sul capo e ostenta le teste dei principi degli Apostoli posate in una coppa reliquiario (come a Castelnuovo e nell'affresco andriese) ovvero (come a Lucera e a Casaranello) su una sorta di vassoio poggiato sulle ginocchia.

Pur mediata da personalità diverse, nei pannelli dipinti aleggia come connotato unificante l'aura senese che a partire dalla metà del Trecento segnò "l'apertura naturalistica e goticizzante" dell'ambiente napoletano verso la fioritura artistica avignonese.

Nella scelta dei temi e nelle soluzioni iconografiche è manifesta l'impronta della spiritualità francescana. Sulla linea della imitazione di Cristo, spinta fino all'accettazione della Croce, un messaggio di forte carica simbolica è nel gesto di Francesco che abbraccia i piedi di Gesù nella scena della Crocifissione. A partire dal 1260 circa, in area umbra e toscana si diffonde nelle Croci dipinte, l'immagine minuscola di Francesco, prostrato in preghiera ai piedi di Gesù. Come nota la Frugoni, «violando ogni barriera storica, il santo di Assisi entra nello spazio della Croce, "convive" con Maria e Giovanni dolenti; e dunque attrae il Crocifisso verso la viva esperienza sua e di tutti e lo fa "contemporaneo"»<sup>47</sup>.

In rapporto diretto con le immagini, fiorisce la poesia drammatica in volgare<sup>48</sup>. Nel coro francescano di Lucera, la Madre che cede sotto il peso del dolore, Francesco che bacia le piaghe del Crocifisso, drammatizzano la scena, traducendola in una "sacra rappresentazione". Al carattere recitativo di una rappresentazione teatrale, che vede coprotagonisti Cristo in croce e Francesco, allude del resto una scritta graffita alla destra dei piedi del Crocifisso, sullo strato superiore dell'affresco<sup>49</sup>:

Francisse vad[e] r[e]para domu[m] mea[m]  
...mi ai lassame bassare queste tue piache

<sup>44</sup> M. NUGENT, *Affreschi del Trecento nella cripta di S. Francesco ad Irsina*, Bergamo 1937.

<sup>45</sup> M. MILELLA LOVECCHIO, *Santa Croce in Andria. Salvaguardia, recupero, tutela*, Andria, s.d.

<sup>46</sup> A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., X, pp. 227-292, poi in *Paesi e figure del vecchio Salento*, a cura di A. De Bernart, vol. I, Galatina 1980, pp. 273-327, in partic. pp. 286-287.

<sup>47</sup> C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* cit., pp. 216-217.

<sup>48</sup> Si ricordano la *Lamentatio* abruzzese pubblicata da Ugolini presenta lo svenimento di Maria sostenuta dalle pie Donne, il *Laudario* assisano del Venerdi santo, una sorta di rievocazione a più voci dei temi della Passione; cfr. *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1980.

<sup>49</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La pittura*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 196-199.



... [I]a chesja voglio sollevare.

Sulla parete di fondo della piscina, schermata dall'elegante telaio della bifora gotica (fig. 53), è la raffigurazione dell'*Annunciazione*, sormontata dalla *Imago Pietatis*: sintesi estrema del mistero dell'Incarnazione, polo centrale della meditazione francescana.

Nell'*Annunciazione* l'Angelo in ginocchio si rivolge alla Vergine in preghiera che siede nella cornice di una edicola gotica; a sinistra in alto si affaccia l'Eterno, nell'atto di porgere alla Madonna il Bambino incarnato (fig. 52a). Il tema del Bambino nudo che viene inviato dal Padre a Maria è raffigurato nell'*Arbor Vitae* (databile non oltre il 1310) nell'Accademia di Firenze, interpretato da Pacino da Buonaguida secondo il testo del *Lignum Vitae* di S. Bonaventura da Bagnoregio. Sul primo ramo dell'albero scorre la scritta *Fructus primus. Praeclaritas originis*; nel terzo medaglione del ramo (*Jesus emissus coelitus*) è raffigurata l'*Annunciazione*. Ricalcando alla lettera le parole di Bonaventura<sup>50</sup> la scena presenta l'Eterno Padre con il Figlio incarnato fra le braccia e i raggi della Colomba che raggiungono Maria.

Tale soluzione iconografica, testimoniata nella prima metà del XIV secolo nell'area fiorentina e senese, si diffonde in seguito in ambito italiano, in Spagna, Boemia e Germania: più tardi, anche nelle Fiandre, nella Francia settentrionale e in Inghilterra. La rappresentazione fu contrastata già nel XIV secolo dai teologi e infine condannata *ex cathedra* nel Settecento da Benedetto XIV.

Ancora a Lucera sulla scena dell'*Annunciazione* è raffigurata la *Imago Pietatis*<sup>51</sup> (fig. 52b): il Cristo sollevato sul sarcofago, chiuso nel gesto delle braccia incrociate, ben visibili le piaghe del costato e delle mani, sulle membra fitte gocce di sangue. Dalle stazioni della *Via Crucis* sono assunti i simboli della Passione (*Arma Christi*), strumenti e azioni abbreviate del supplizio inflitto a Gesù, nei quali il fedele poteva riconoscere i momenti della Passione. Una chiara interpretazione in chiave eucaristica si legge in Belting: «Se vediamo nella *Imago Pietatis* una raffigurazione dell'ostia, la scena si riferisce dunque all'elevazione come alla deposizione dell'ostia, oppure ad entrambe contemporaneamente»<sup>52</sup>; nello stesso contesto lo studioso inserisce la leggenda della Messa gregoriana,

<sup>50</sup> S. BONAVENTURA, *Opera omnia* (10 voll.), Firenze 1882-1902, VIII, p. 71.

<sup>51</sup> Ancora in ambito francescano, nella chiesa di S. Caterina a Galatina l'*Annunciazione con il Cristo incarnato* e l'*Imago Pietatis* sono ripetutamente rappresentate. Si veda M.S. CALÒ MARIANI, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento, in Tolleranza e convivenza tra Cristianità e Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*, Atti del convegno di studi per gli ottocento anni di fondazione, (Lecce, 30-31 gennaio 1998), a cura di M. Forcina e P. N. Rocca, Galatina 1999, pp. 9-27; H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, p. 67.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 76.

secondo la quale durante l'elevazione, l'ostia si trasformò agli occhi di Gregorio nel Cristo della Passione<sup>53</sup>.

La chiesa domenicana di Manfredonia, rifatta insieme con il convento nel Settecento, conserva leggibilissimo un brano di architettura angioina, la cosiddetta cappella della Maddalena, corrispondente al coro quadrangolare, in origine voltato a crociera.

Gli affreschi, liberati circa un secolo fa dall'intonaco che li celava, si sono in parte cancellati<sup>54</sup>. Nella *Pietà* (fig. 54) dipinta nella cornice archiacuta della piscina e nell'*Albero di Jesse* (fig. 55), culminante nella figura della Vergine con il Bambino in grembo, entrambi riferibili al maturo Trecento, pittori locali hanno tradotto esperienze napoletane di radice giottesca.

Se nell'*Albero di Jesse* confluiscono – come ha rilevato R. Lorusso<sup>55</sup> – suggestioni adriatiche, nella *Pietà* prevalgono, a nostro parere, esperienze di segno diverso. In particolare, le forme angolose ritagliate sul fondo cupo, la costruzione geometrica del corpo allungato, che emerge dal sepolcro al confronto minuscolo, la Madre che sembra annullarsi nell'abbraccio straziante con il Figlio, richiamano la forza espressiva di opere quali la *Flagellazione* e la *Crocefissione* (in collezione privata), legate alle cerchie napoletane d'estrazione giottesca, dal Bologna ascritte al cosiddetto “maestro delle tempere francescane” (Pietro Orimina?), eseguite per Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca prima del 1336<sup>56</sup>.

Pur attenuato o ibridato, l'eco di forme gotiche raggiunge anche chiesette rurali, come quella intitolata a Santa Maria la Pura (figg. 56-57) di Vico del Gargano, ampliata nel primo Seicento. Si aggiungono le residue pitture parietali nella chiesa del monastero di San Giovanni in Lamis (santuario di San Matteo presso San Marco in Lamis)<sup>57</sup> e quelle ancora visibili in San Giovanni Rotondo<sup>58</sup> nella chiesa di Sant'Onofrio e nella cosiddetta “Rotonda”, dedicata a San Giovanni (fig. 58a-c).

---

<sup>53</sup> La *Messa di S. Gregorio* appare tra gli affreschi tardogotici della chiesa di S. Leonardo di Siponto.

<sup>54</sup> Erano inoltre riemersi altri due dipinti: San Domenico con il modellino della chiesa nella destra, una Madonna con il Bambino accanto ad un santo vescovo; N. DE FEUDIS, *S. Domenico e la Cappella de “la Maddalena” in Manfredonia*, in “La Capitanata”, V, n. 4-6. 1967”. pp. 55-60.

<sup>55</sup> R. LORUSSO ROMITO, *Le rotte adriatiche del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, Atti del Convegno (Ancona 1999), Ripartansone 2000, pp.33-51.

<sup>56</sup> F. BOLOGNA, *I Pittori alla corte angioina, 1266-1414*, Roma 1969, cap. VI, figg. 4-5.

<sup>57</sup> M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991; G. MASSIMO, *Il monastero di S. Giovanni in Lamis e la sua decorazione nel Medioevo*, in *Pellegrinaggi, pellegrini e santuari sul Gargano*, a cura di P. Corsi, S. Marco in Lamis 1999, pp. 69-89.

<sup>58</sup> M. S. CALÒ MARIANI, *La chiesa di San Giovanni Battista a San Giovanni Rotondo. Note sulle pitture parietali*, (Archeoclub d'Italia, San Giovanni Rotondo), Foggia 1999.

In tanta dispersione, all'interno della cripta della ex Collegiata di Foggia è stato felicemente recuperato un interessante brano pittorico d'indirizzo gotico. Rimosso l'altare che occupava l'abside centrale, è riapparso un *Cristo in gloria* (fig. 59), rappresentato con il libro aperto nella sinistra e la destra benedicente<sup>59</sup>. Dalla mandorla che lo racchiude affiorano figure angeliche immateriali e incandescenti. Nell'ardente alone il Cristo ha la fragile eleganza di una miniatura ingigantita. Il volto, dolce e intenso, dal perfetto ovale, chiuso nel cerchio dell'aureola, ha la frontalità immota di una icona; nella limpidezza della forma e nella delicatezza delle stesure pittoriche rimanda l'eco di un raffinato modello. Nonostante i guasti, i colori rivelano tenerezze percepibili nella stoffa a fiori leggeri; nel disco dell'aureola e nelle bordure dorate si intuisce ancora la preziosità originaria.

L'opera può essere ricondotta al clima di origine senese che si diffonde nel regno meridionale intorno alla metà del '300, più direttamente alla tendenza "intenta a rimeditare le idee del Martini e in particolare lo stile avignonese riportato in patria da alcuni suoi stretti collaboratori"<sup>60</sup>.

Morto il maestro ad Avignone (1344), ebbe inizio un revival delle forme martiniane, che investendo il bacino del Mediterraneo, continuò fino al Quattrocento. Centro importante di assimilazione e di irradiazione di idee avignonesi fu la Napoli angioina. Come ha dichiarato il Bologna: «Le maggiori imprese artistiche condotte nella capitale del Regno alla ripresa del 1352, dai "Sacramenti" [nella chiesa dell'Incoronata] in avanti, comportarono la conoscenza dei fatti dell'altra sponda: sia che i pittori napoletani viaggiassero ad Avignone, sia che i reali angioini, i quali erano anche conti di Provenza e proprietari della stessa Avignone fino al 1348, importassero copie in miniatura dei nuovi capolavori, come farà mezzo secolo dopo Martino I d'Aragona»<sup>61</sup>. Volendo individuare nella vita della ex Collegiata un momento propizio per attuare un'impresa pittorica che possiamo immaginare più estesa e organica di quanto oggi appare, sono degni di nota alcuni fatti.

Intorno alla metà del Trecento il Capitolo foggiano fu oggetto dell'attenzione e del favore da parte del pontefice e dei sovrani angioini. Da Avignone Clemente VI, confermando precedenti privilegi concede nel 1347 al Capitolo il diritto di eleggere i Canonici e assegna allo stesso alcune chiese. Nel 1354 la regina Giovanna e re Ludovico, ricordando che le viscere dell'avo Carlo I erano seppellite nella chiesa foggiana, "donano dieci once d'oro ogn'anno per celebrare li Divini Officii, e a sostentazione di due sacerdoti da celebrare per l'anima di detto Carlo I, cioè otto per l'Officii e Messe e due per le cere, sopra l'emolumenti della bucceria"<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> L'affresco trova una rapida menzione in M. DI GIOIA, *Il Duomo di Foggia. Appunti per la storia e l'arte*, (Archivum Fodianum, II), Foggia 1975, p.150, fig. 7.

<sup>60</sup> C. DE BENEDICTIS, *La Pittura del '300 in Terra di Siena*, in *La Pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, pp. 282-313, in part. p. 300.

<sup>61</sup> F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 304.

<sup>62</sup> M. DI GIOIA, *Il Duomo di Foggia. Appunti per la storia e l'arte*, Foggia 1975, p. 130.

In Monte Sant'Angelo, rinnovata in forme barocche la chiesa conventuale di San Francesco, gli accenti più puri d'impronta francescana si avvertono nella chiesetta intitolata a Santa Maria degli Angeli, immersa nell'aria tersa della montagna, sul ciglio della valle che conduce alla grotta di San Michele. Il piccolo edificio, passato attraverso ampliamenti e rifacimenti, conserva nel coro piatto coronato dalla crociera costolonata e nel portale con lunetta figurata un bell'esempio di arte gotica. Nel telaio del portale duecentesco, smontato e ritessuto nel Trecento, fu inserita la delicata lunetta con la Vergine regina rapita nella sfera celeste, popolata da cori angelici, specchio della visione cosmica e della spiritualità francescana. Le figure allungate ed eleganti richiamano la cultura di corte e i modelli francesi diffusi nel Mezzogiorno attraverso altari eburnei, oreficerie, codici miniati, ricami. Della veste pittorica che in origine ravvivava l'interno, restano brani esigui. Sui semipilastrici che scandiscono le pareti dovevano distendersi immagini di Santi e motivi ornamentali e figurati, entro clipei. Fra questi, si distinguono un busto maschile imberbe di profilo (forse un frate) e un rigoglioso giglio araldico (figg. 61a-b). Dei Santi resta a figura intera un giovane avvenente con mantello foderato di vaio e biondi capelli pettinati alla moda – plausibilmente un *San Vito* (fig. 60) – a testimoniare la cultura e il livello di un raffinato pittore che si può supporre in rapporto con la cerchia di artisti attivi per la corte angioina nel tardo Trecento. Si profila una personalità non lontana da Roberto d'Oderisio, nelle cui opere mature la lezione giottesca si arricchisce dell'apporto vivificante dell'arte avignonese. La lunga carriera del maestro, ricostruita dal Bologna, culmina nell'esecuzione a Napoli, prima del 1354, del ciclo dei *Sacramenti* all'Incoronata – «nel momento in cui [il pittore] prese ad arricchire la cultura giottesca mediante lo studio dell'arte avignonese»<sup>63</sup> – e si conclude negli anni '80 con opere come la *Pietà* di Trapani e la *Mater omnium* di San Domenico, entrambe di chiaro accento martiniano-provenzale. Tale proposta cronologica è ancorata dal Bologna a un documento regio del 2 febbraio 1382 di Carlo III di Durazzo, in cui il sovrano nomina Roberto d'Oderisio *magistrum pictorum regium* e ne elogia *mores laudabilis industriae et opera virtuosa*<sup>64</sup>.

Giova ricordare che nel Trecento il dominio di Monte Sant'Angelo entra direttamente nella sfera d'azione degli Angioini del ramo Durazzo. Ripercorrendo le vicende dei rappresentanti del ramo durazzesco, M. Azzarone<sup>65</sup> ha messo in risalto il loro ruolo di committenti, riconoscendo lo stemma di Margherita San-

<sup>63</sup> F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina* cit., pp. 298-303.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 330-331. Ringrazio Mario Azzarone per aver attirato la mia attenzione su questo documento, che contribuisce a mettere in luce la cerchia di artisti che orbitava intorno ai D'Angiò Durazzo.

<sup>65</sup> M. AZZARONE, *Il periodo angioino-durazzesco a Monte Sant'Angelo*, in *Confraternita di Sant'Antonio Abate, Monte Sant'Angelo. Manifestazioni per il 2° centenario dal riconoscimento ufficiale (1999)*, atti a cura di E. Scarabino, Foggia 2000, pp. 79-91.

severino (+ 1354), moglie di Luigi di Durazzo e madre di Carlo III, sulla lastra funeraria di tradizione tinesca esposta nella chiesa di San Francesco e collegando in maniera convincente alla regina Margherita di Durazzo, sposa di Carlo III, l'esecuzione del portale che si apre sul prospetto superiore del santuario di San Michele: qui, nella lunetta firmata nel 1395 da *magister Simeon*, ai piedi della Vergine con il Bambino in trono tra San Pietro e San Paolo, la figura supplice di una dama rimanda l'immagine della regina. Nel 1393 Ladislao, incoronato il 29 maggio 1390, aveva investito la madre Margherita del regno di Albania, del ducato di Durazzo, dell'*Honor Montis sancti Angeli* (il feudo delle regine di memoria normanna), delle contee di Gravina e di Alba.

Modelli d'ambito cortese riecheggiano nel Santo cavaliere (fig. 62), di committenza feudale, nella chiesa di San Basilio a Troia. Ovunque, Santi prediletti nella sfera delle corti e nel mondo cavalleresco, si accompagnano ai Santi venerati lungo le vie di pellegrinaggio, raccontando con stupefacente efficacia storie di devozione ed esperienze culturali.

### **Primo Rinascimento e tradizione post-bizantina**

Nel corso del Quattrocento e oltre, nella maggior parte delle chiese esaminate nuovi strati di affresco hanno sovrapposto a quelle più antiche, altre immagini rese in un linguaggio oscillante fra attardate forme gotiche e il primo Rinascimento.

Ciò accade anche in Santa Maria Maggiore, a Monte Sant'Angelo, dove nella prima metà del Quattrocento, un frescante non estraneo al *milieu* culturale di Terra d'Otranto, dipinse con forti accenti patetici, un *San Sebastiano* (fig. 63).

Centro di irradiazione di tale corrente è la chiesa francescana di Santa Caterina a Galatina, sulle cui pareti, nei primi decenni del XV secolo fiorisce una pittura tardogotica che allo spettacolo e alla grazia mondana preferisce la presentazione emotiva del racconto sacro, l'accensione dei toni espressivi<sup>66</sup>. Nella imponente impresa collettiva si trovano accostate l'eredità estrema della pittura bizantina, tendenze neogiottesche, il progressivo assorbimento di un linguaggio gotico legato a

<sup>66</sup> La chiesa francescana di Santa Caterina a Galatina, fondata nel 1381 da Raimondello del Balzo Orsini e sede della vicaria di Bosnia, fu decorata nella prima metà del Quattrocento per volontà della moglie Maria d'Enghien e del figlio Giovanni Antonio. Per una interpretazione dei programmi iconografici, si rinvia a: M.S. CALÒ MARIANI, *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto)*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 474-484.

esperienze umbro-emiliane e marchigiane (spesso mediate dalle comunità francescane), non senza l'accoglimento di eleganze desunte dal gotico cortese.

Nel Quattrocento e nel Cinquecento in tutta la regione si registra l'arrivo di manufatti e di artisti veneti e marchigiani lungo le rotte dell'Adriatico. È stata messa in luce dagli studi l'importanza e il successo di maestri come i Vivarini, Giovanni di Francia, le cui opere di frequente s'incontrano in chiese e Musei di Puglia e Basilicata. Nel mercato dell'arte erano particolarmente richiesti i politici con fondo aureo e cornici intagliate di produzione veneta, cui si aggiunsero gli acquisti di icone dorate, di provenienza soprattutto cretese.

Lo splendido polittico ligneo policromo che si può ammirare nell'abbazia delle Tremiti è uscito da una bottega lagunare. La *Madonna della Libera* nell'omonimo santuario di Rodi, lega le sue origini leggendarie all'approdo prodigioso del dipinto che a bordo di una nave veneziana passava al largo di Rodi, poco dopo la caduta di Costantinopoli (1453). La tavola di evidente gusto tardogotico, di recente è stata riferita all'ambito abruzzese e datata alla metà circa del Quattrocento<sup>67</sup>.

Negli affreschi che decorano la chiesetta del Padre Eterno presso Cerignola (figg. 64-70) forme gotiche di attardata memoria trecentesca trapassano in un linguaggio ormai partecipe di modi rinascimentali<sup>68</sup>.

Il coro voltato a crociera costolonata, preceduto da un imponente arco a sesto acuto, fa proprie soluzioni gotiche ancora attuate nel primo Quattrocento (fig. 64a). Del corredo pittorico originario restano testimonianze inconsuetamente estese: nel catino absidale domina la *Deesis* (fig. 65a), di memoria bizantina; nel registro inferiore, fra le ali degli *Apostoli*, la *Madonna col Bambino* (fig. 65b) siede su un trono di impianto tardogotico. Al medesimo momento esecutivo, segnato da un gusto trecentesco, risalgono le residue scene cristologiche sulla fronte dell'arco trionfale: la *Flagellazione* e la *Resurrezione* (figg. 64b-c).

Le pitture che si accampano sulle pareti laterali e sulla retrofacciata – più tarde e opera di maestri di diversa formazione – rispecchiano le scelte di una committenza devota che si affidava alla Vergine, in particolare, e alla schiera dei Santi ausiliatori.

Tra gli affreschi si distingue il trittico con *Santa Lucia*, *San Vito*, *San Leonardo* (fig. 67), le cui figure mostrano eleganze desunte da modelli d'area veneto-marchigiana del XV secolo avanzato.

<sup>67</sup> C. GELAO, Scheda critica in *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C. GELAO, Napoli, pp. 209-211. Un recente restauro ha vivacizzato la gamma cromatica ed edulcorato i volti del gruppo divino.

<sup>68</sup> A. GALLO e M. SPINELLI, *Chiese campestri in Cerignola antica*, in *Tre convegni storici in piazza*, Primo convegno (settembre 1974), Cerignola 1979, pp. 53-65; R. CIPRIANI, *Raffronti architettonici tra le chiese dell'Annunziata e la chiesa del Padreterno*, in *Cerignola antica* cit., terzo convegno (settembre 1986), pp. 167-173.

Con la occupazione turca dell'Albania, nel corso della seconda metà del Quattrocento una ondata di profughi giunse nel Mezzogiorno, accolta con il favore dei sovrani aragonesi. Come le comunità di greci e di schiavoni, così quelle albanesi insediate in centri della Capitanata e del Molise non vollero cancellare la loro tradizione: alla loro presenza e alle loro istanze culturali e religiose può essere collegata la bella icona della chiesa della Madonna del Rito a Torremaggiore, opera che richiama la produzione del pittore albanese Onuphrios<sup>69</sup>.

È possibile a volte ripercorrere gli itinerari di maestri d'Oltreadriatico approdati sulla nostra costa. Nel 1504 due pittori ragusei, Matko Milovic' e Vladislav Bozidarevic' stipulano a Ragusa (Dubrovnik) un contratto con il quale si impegnano a trasferirsi nel Gargano, a Vieste e dintorni, evidentemente attratti da vantaggiose committenze. Un precedente prossimo, nato nella scia di ben consolidati scambi commerciali, risale al 1498, quando il pittore Marino di Lorenzo Dobricevic inviava, da Ragusa a Vieste, una statua lignea policroma<sup>70</sup>. Dell'equipe ragusea facevano ancora parte Medo Milicevic', maestro incisore, e Frano Matijin (figlio di Matko), "l'artiste plus remarquable parmi les peintres de tendances byzantines a Dubrovnik".

*Sono grata nei confronti di quanti in modo diverso hanno favorito le mie ricerche: Mario Azzarone, Francesco Carofiglio, Massimiliano Monaco, Nicola Pergola, Nicola Perrella, Antonella Simonetti che mi hanno procurato prezioso materiale fotografico; Rosanna Bianco e Giulia Civitano che hanno offerto con la consueta generosità la loro collaborazione.*

*Rivolgo il più affettuoso grazie all'amico Armando Gravina, promotore e autore di lodevoli iniziative e di intensi studi per la conoscenza e la valorizzazione del nostro territorio.*

<sup>69</sup> M.S. CALÒ MARIANI, *La Vergine Odigitria di Torremaggiore e la pittura postbi-zantina in Puglia. La Madonna del Rito*, a cura di R. Pasquandrea, Torremaggiore 1991.

<sup>70</sup> C. FISKOVIĆ, *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel medioevo*, in "Archivio Storico Pugliese", XVI, 1961. III-IV, pp. 180-190; M.S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Puglia*, Bari 1969, pp. 71, 211-212.

L'impaginazione delle immagini è stata curata da Giulia Civitano.



Fig. 1a-b – Napoli, Biblioteca Nazionale, Cod. VI B3, *Commentario Paolino*, c. 136r e c. 170r.

Fig. 2 – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Martirologio di San Matteo di Sculgoia*, ms. Vat. Lat. 5949, c. 231r.





Fig. 3 – Manfredonia, cattedrale, icona di *Santa Maria di Siponto*.

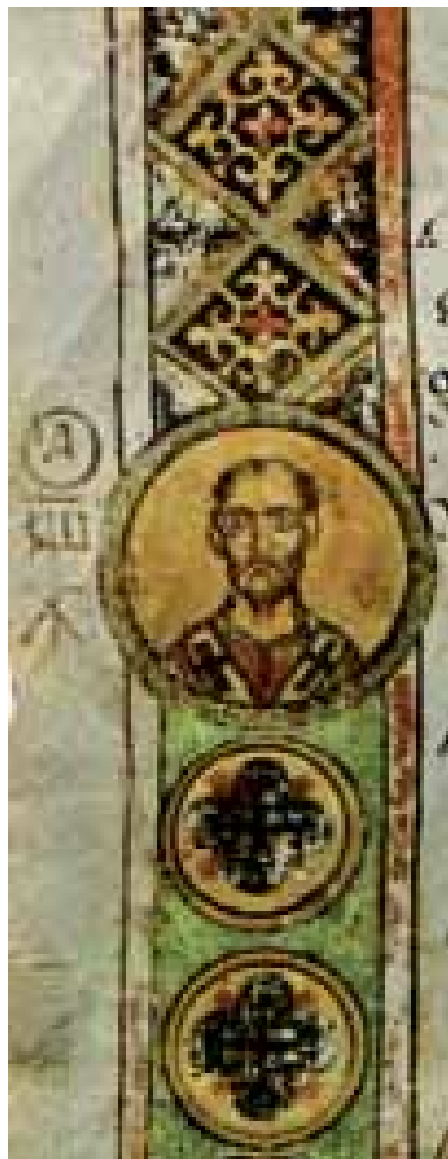


Fig. 4 – Manfredonia, cattedrale, icona di *Santa Maria di Siponto*, particolare.  
Fig. 5 – Bari, Museo della cattedrale, *Exultet I*, particolare, clipeo con Santo.



Fig. 6 – Santa Maria di Pulsano, *Madonna con Bambino* (scomparsa).

Fig. 7 – Bari, Pinacoteca Provinciale, *Madonna con Bambino* (da Giovinazzo).



Fig. 8 – Cerignola, santuario di Santa Maria di Ripalta, *Madonna con Bambino in trono*.  
Fig. 9 – Ascoli Satriano, chiesa di Santa Maria della Misericordia, *Madonna con Bambino in trono*.



Fig. 10 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, lunetta.



Fig. 11 – San Marco in Lamis, santuario di Santa Maria di Stignano, particolare del portale.



Fig. 12a-b – Isole Tremiti, isola di San Nicola, chiesa abbaziale di Santa Maria a Mare, *Crocifisso, recto e verso*.

Fig. 13 – Troia, Museo diocesano, *Exultet 3, Crocefissione*.



Fig. 14a-b – Monte Sant'Angelo, Jazzo Ognissanti, *Vergine con Bambino* e *San Michele Arcangelo*.





Fig. 15 – Monte Sant’ Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Michele Arcangelo*.



Fig. 16 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Bartolomeo* e *San Nicola*.



Fig. 17 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Francesco*.



Fig. 18 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Francesco*.



Fig. 19 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *monaco crociato orante, ai piedi di una torre.*



Figg. 20-21 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *fanciulle dolenti che si affacciano dalla torre.*

Fig. 22 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *Storie di San Nicola, particolare.*





Fig. 23 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *Sant’Ippolito e Madonna con Bambino in trono.*

Fig. 24 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *Santa Felicità.*

Fig. 25 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *Santa Margherita.*

Fig. 26 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Vito.*





Fig. 27 – Melfi, cripta di Santa Lucia, *Madonna con Bambino, Santa Lucia e donatore.*

Fig. 28 – Sannicandro Garganico, Monte d'Elio, chiesa di Santa Maria, *Madonna in trono e Sante martiri.*



Fig. 29a-b – Sannicandro Garganico, Monte d'Elio, chiesa di Santa Maria, *San Leonardo* e *San Giacomo*.

Fig. 30 – Sannicandro Garganico, Monte d'Elio, chiesa di Santa Maria, *Santi Vescovi* e *Sant'Ippolito*.



Fig. 31 – Torre Alemanna (Cerignola), coro, parete sud, *velaria*, clipei con Santi.

Fig. 32 – Torre Alemanna (Cerignola), coro, parete nord, *Lignum vitae*, gruppo delle tre Marie.

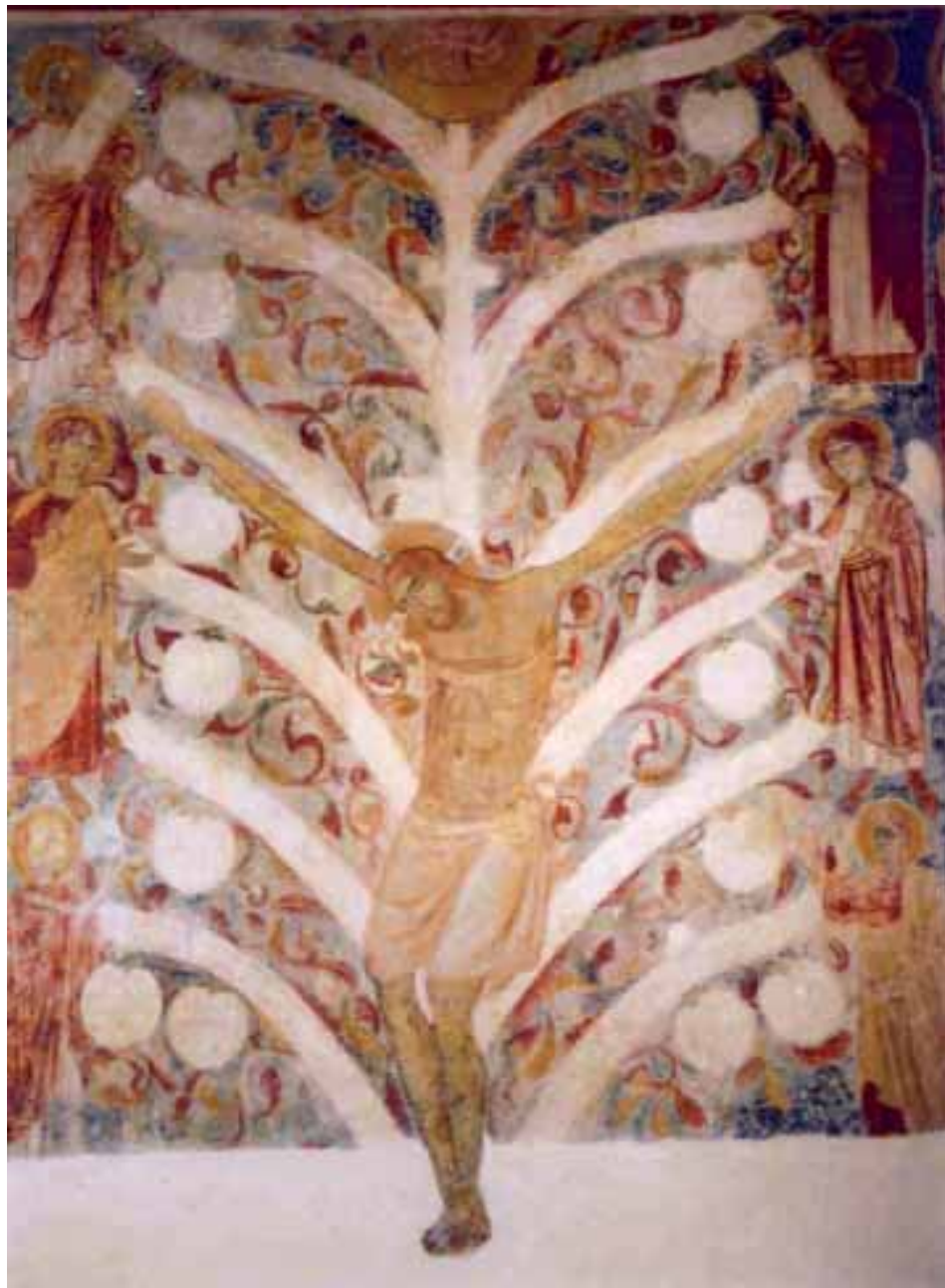


Fig. 33 – Brindisi, chiesa di Santa Maria del Casale, *Lignum vitae*.



Fig. 34 – San Leonardo di Siponto (Manfredonia), chiesa, esterno.

Fig. 35 – San Leonardo di Siponto (Manfredonia), chiesa, abside destra, scudi teutonici.

Fig. 36a-b – San Leonardo di Siponto (Manfredonia), chiesa, abside centrale, *Cristo nella mandorla* (sinopia), e particolare della decorazione a nastri intrecciati.

Fig. 37 – San Leonardo di Siponto (Manfredonia), chiesa, abside destra, *Messa di San Gregorio*.





Fig. 38 – San Giovanni Rotondo, chiesa di Sant'Egidio in Pantano, veduta aerea.

Fig. 39 – San Giovanni Rotondo, chiesa di Sant'Egidio in Pantano, frammento di affresco.



Fig. 40 – Monte Sacro (Mattinata), complesso monastico della SS.ma Trinità, veduta aerea.  
Fig. 41 – Frammento di affresco proveniente da Monte Sacro.





Fig. 42 – Apricena, Castelpagano, chiesa ai piedi del mastio: a) pavimento; b-c) frammenti di intonaco dipinto (da Maulucci 2009).

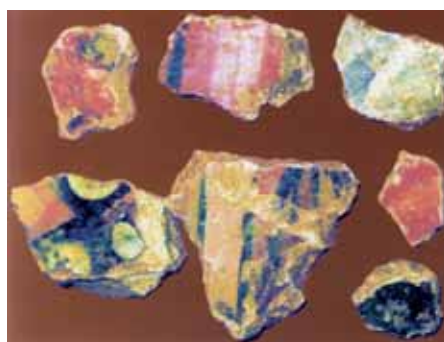


Fig. 43 – Carlantino, chiesa di Santo Venditto: a) pavimento; b) parete affrescata del soccorpo; c) frammenti di affreschi dall'area absidale (da Maulucci 2008).



Fig. 44 – Fiorentino, cattedrale (scavi 1994-1996).

Fig. 45 a-c – Fiorentino, (dall'area della cattedrale), frammenti di affreschi.



Fig. 46 – Lucera, chiesa di San Francesco, interno, volta del coro.



Fig. 47 – Lucera, chiesa di San Francesco, interno, coro.



Fig. 48 – Lucera, chiesa di San Francesco, interno, coro, *Annunciazione* e *Santi*.



Fig. 49 – Lucera, chiesa di San Francesco, *Urbano V*.

Fig. 50 – Castelnuovo della Daunia, chiesa matrice, statua lignea di *Urbano V*.

Fig. 51 – Lucera, chiesa di San Francesco, *Crocefissione* (duplice strato di affreschi).



Fig. 52a-b – Lucera, chiesa di San Francesco, piscina gotica, particolare dell' *Eterno* e *Imago pietatis*.





Fig. 53 – Lucera, chiesa di san Francesco, piscina gotica, *Annunciazione* e *Imago pietatis*



Fig. 54 – Manfredonia, ex convento di San Domenico, cappella della Maddalena, piscina, Pietà.



Fig. 55 – Manfredonia, ex convento di San Domenico, cappella della Maddalena, *Albero di Jesse*.

Fig. 56 – Vico Garganico, chiesa di Santa Maria la Pura, esterno.





Fig. 57 – Vico Garganico, chiesa di Santa Maria la Pura, affreschi: a) *Apostoli*; b) *Madonna del latte*.



Fig. 58 – San Giovanni Rotondo, Rotonda di San Giovanni: a) *Trinità e Annunciazione*; b) *Madonna del latte*; c) *scena di soggetto francescano*.



Fig. 59 – Foggia, ex collegiata, soccorpo, affresco absidale, *Cristo in gloria*, particolare.



Fig. 60 – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria degli Angeli, *Santo in abiti cortesi*.





Fig. 61 a-b – Monte Sant’Angelo, chiesa di Santa Maria degli Angeli, *clipei ornamentali*.



Fig. 62 – Troia, chiesa di San Basilio, *Santo cavaliere*.

Fig. 63 – Monte Sant'Angelo, chiesa di Santa Maria Maggiore, *San Sebastiano*.

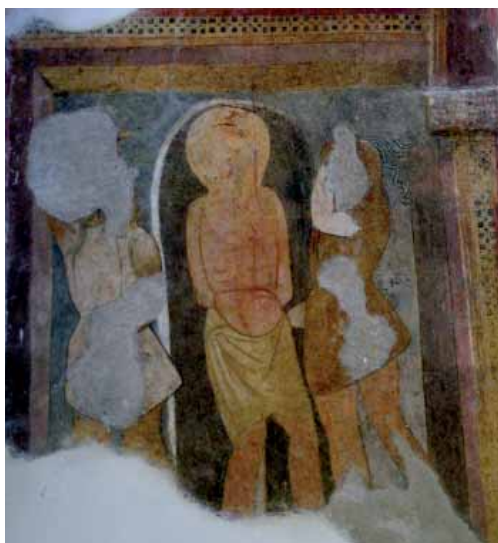


Fig. 64 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, a) *coro con affreschi*; b-c) *Flagellazione e Resurrezione*.



Fig. 65a-b – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, abside, *Cristo nella mandorla e Madonna in trono con Bambino e Apostoli.*



Fig. 66 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, *Santo Vescovo, Madonna in trono con Bambino, Madonna del latte.*

Fig. 67 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, *Santa Lucia, San Vito, San Leonardo.*



Fig. 68 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, *San Vito*.



Fig. 69 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, *San Leonardo*.

Fig. 70 – Cerignola, chiesa del Padre Eterno, *San Leonardo*.

## INDICE

GIUSEPPE CERAUDO <i>Indagini Aerotopografiche lungo la Via Traiana in Daunia . . . . .</i>	pag. 3
ARMANDO GRAVINA <i>Tracce di frequentazione di età romana lungo un tratto del Candelaro . . . . .</i>	» 19
MARIA STELLA CALÒ MARIANI <i>La pittura medievale in Capitanata . . . . .</i>	» 43
NICOLA LORENZO BARILE <i>Il pellegrinaggio di Ottone II di Sassonia a Montesantangelo . . . . .</i>	» 113
SOFIA DI SCIASCIO <i>Culti e immagini votive sui passi dei pellegrini. Pitture parietali lungo la scala monumentale e l'atrio inferiore della Basilica di San Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo . . . . .</i>	» 119
CATERINA LAGANARA ET ALII <i>Indagini archeologiche a Siponto (Manfredonia – FG): la campagna 2008, notizie preliminari . . . . .</i>	» 143
PASQUALE FAVIA ET ALII <i>Indagine archeologica sul sito di Montecorvino nel Subappennino daunio: primi scavi della cattedrale e dell'area castrense . . . . .</i>	» 165
GIULIANA MASSIMO <i>La Chiesa di Sant'Egidio di Pantano (San Giovanni Rotondo) fra degrado e asportazioni . . . . .</i>	» 187



<b>GIOVANNI BORACCESI</b> <i>Un contributo per l'arte in Capitanata: gli argenti, e non solo, della parrocchiale di Rignano Garganico.</i> . . . .	pag. 207
<b>GIUSEPPE POLI</b> <i>La società rurale della Daunia tra antico regime e modernizzazione (Indicazioni e orientamenti di ricerca).</i> . . . .	» 225
<b>PASQUALE CORSI</b> <i>Il Medioevo di Capitanata nel "Teatro" di Matteo Fraccacreta: annotazioni sulle fonti documentarie.</i> . . . . .	» 251
<b>MICHELE FERRI</b> <i>L'attività tipografica in Capitanata e a San Severo</i> . . . . .	» 265