



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

---

# **33<sup>0</sup> CONVEGNO NAZIONALE**

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia  
della Daunia

**San Severo 10 - 11 novembre 2012**

**A T T I**

a cura di  
Armando Gravina

**SAN SEVERO 2013**

## Musica lungo le vie della fede. Santuari di Capitanata nei canti devozionali del Medioevo.

---

\*Università degli Studi di Bari

---

Attraverso la lettura di alcune fonti musicali del Medioevo è possibile ripercorrere gli antichi itinerari umani e spirituali che si incrociarono e si incrociano ancora lungo l'Europa, e che videro il Sud Italia come importante terra di passaggio e di scambio. La relazione tra musica e pellegrinaggio è testimoniata in vario modo per il Medioevo, a cominciare dalle lapidee immagini musicali che dai portali di santuari e chiese, soprattutto a partire dal XII secolo, accolsero fiumi di visitatori lungo le vie della fede. Tra i pregevoli esempi di queste musicali sculture spicca il *Pórtico de la Gloria* della Cattedrale di Santiago de Compostela (1168-88) dove è svolto il tema iconografico dei ventiquattro vegliardi coronati con strumenti musicali, tema ricorrente in diversi santuari coevi di Spagna e Francia (CICERALE CS; SEEBASS 2011, pp. 16-127).

Altrettanto interessanti per gli storici e gli interpreti della musica del Medioevo sono le testimonianze riguardanti la musica praticata dagli stessi pellegrini, che si esprimeva in canti e danze eseguiti anche con l'accompagnamento di strumenti musicali e che veniva portata nell'interno degli stessi luoghi di culto. Ci dà testimonianza di ciò il *Codex Calixtinus (Liber Sancti Jacobi)* di Santiago de Compostela, tra le cui pagine si possono leggere descrizioni ammirate dei canti in coro che i pellegrini di diverse nazionalità eseguivano nel XII secolo ai piedi dell'altare di San Giacomo, vegliando durante la notte al suono di una varietà di strumenti musicali:

«Causa allegria e ammirazione contemplare i cori di pellegrini ai piedi dell'altare venerabile di Santiago in perpetua vigilanza: i teutonici a un lato, i franchi ad un altro, gli italiani ad una altro; sono in gruppi, tengono ceri accesi nelle loro mani [...]

Alcuni suonano cetre, altri lire, altri timpani, altri flauti, zufoli, chiarine, arpe, viole, rotas britanniche o galas, altri con cetre, altri cantando accompagnati da diversi strumenti, passano la notte in veglia» (VILLANUEVA 1993, p. 149).

Nello stesso manoscritto compostelliano, oltre ai canti liturgici destinati alle festività del santo galiziano, sono conservati un certo numero di inni e canti di pellegrinaggio.

Tuttavia la tradizione orale era la forma predominante di trasmissione della musica dei pellegrini durante il Medioevo, così che oggi le testimonianze scritte di tale repertorio sono rare. Una importante eccezione è costituita da una breve silloge di canti devozionali (in latino, catalano e occitano) legata al santuario mariano di Montserrat, situato in Catalogna, dove è venerata la statua lignea della Madonna Nera (*La Moreneta*). Un canzoniere di dieci brani è contenuto nel manoscritto noto come *Llibre Vermell* (Libro Rosso, dal colore della copertina) redatto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Il copista principale del codice, che lavorò al canzoniere con ogni probabilità tra il 1396 ed il 1399, ha lasciato precise annotazioni sulla destinazione dei brani e sulla loro interpretazione coreutica. Sul folio 22r si legge: «dato che i pellegrini vogliono cantare e danzare mentre vegliano nella chiesa della Vergine Maria di Montserrat, e lo stesso vogliono fare sulla piazza, dove solo composte e pie canzoni sono permesse, alcune canzoni sono state scritte prima e dopo questa annotazione». L'intento delle danze e delle canzoni contenute nel *Llibre Vermell* era quindi quello di trasformare un'usanza popolare, quella di cantare e danzare nel tempio (pratica abbastanza diffusa), in una espressione pia e devota. Due canti in lode della Vergine, *Stella Splendens* e *Cuncti simus*, riportano brevi indicazioni sul modo in cui questi brani vanno danzati: le iscrizioni che precedono il testo musicale, *ad trepidium rotundum* (in latino) per la prima e *a ball redon* (in catalano) per la seconda, prescrivono una danza in cerchio (GOMEZ I MUNTANÉ 2000, pp. 134-137).

L'incontro tra devozione e cultura musicale secolare è alla base anche di un'altra opera, la duecentesca raccolta di canti che va sotto il nome di *Cantigas de Santa Maria*, uno dei monumenti più importanti della musica del Medioevo. Si tratta di un corpus di più di 400 componimenti dedicati alla Madonna, formato da un numero minore di *cantigas de loor* (poemi di lode) e da centinaia di *cantigas de miragre* che raccontano episodi sovranaturali legati al culto mariano e ai santuari di svariate località europee. In questa particolare mappa dei santuari mariani del XIII secolo sono presenti anche luoghi del meridione d'Italia e della Puglia.

Le *cantigas* (termine con il quale si designavano genericamente le canzoni tanto sacre quanto profane della lirica iberica) furono redatte per volere di Alfonso X El Sabio (1221-84) e in parte probabilmente da lui composte. L'illuminato sovrano di Castiglia e Leon (1252-84), ricordato in particolare per l'impulso dato agli studi letterari e scientifici, dedicò molti anni della sua vita alla cura della monumentale collezione (1270-83). La lingua utilizzata per comporre i canti è il galego-portoghese, la lingua dei trovatori iberici che il re utilizzò anche in altre sue liriche profane.

Ed è come un «trovatore di Santa Maria» che Alfonso è raffigurato nelle miniature che arricchiscono i codici delle cantigas (RODRÍGUEZ 1979). Tuttavia la reale paternità dei componimenti è ancora dibattuta e, sebbene in alcuni testi egli parli in prima persona, è molto più probabile che il suo ruolo principale sia stato quello di supervisore, mentre i meriti della composizione andrebbero distribuiti tra vari autori. La cosa non è strana se si considera che, appassionato di musica, il re «sapiente» si circondava di trovatori, tra i quali non mancavano i provenzali come Giraut Riquier che soggiornò a lungo alla sua corte (GREESE 1980, p. 301).

L'intero corpus è stato tramandato in quattro manoscritti della seconda metà del XIII secolo di cui il più importante è il *Códice de los músicos*<sup>1</sup> (detto codice *E*) della Biblioteca del Real Monasterio in San Lorenzo de El Escorial (ms. b.I.2), il più completo sia nella parte poetica che in quella musicale (include 417 cantigas). Altri due codici fanno parte di una diversa redazione dell'opera, pensata in due volumi da 200 cantigas ciascuno e arricchita con miniature a tutta pagina illustranti i racconti miracolosi. Il progetto però rimase incompiuto. Ne sono testimonianza il *Codice Rico* dell'Escorial (ms. T.I.1, detto codice *T*) e il manoscritto B.R.20 della Biblioteca Nazionale di Firenze (codice *F*). Laddove il codice *T* è completo di testi, musica (restano le prime 195 cantigas) e miniature, il manoscritto fiorentino costituisce solo un frammento della prevista seconda parte, con chiare tracce del *work in progress* (contiene 104 liriche a partire dalla n. 201, sprovviste di notazione ma con i rigli preparatori, e miniature a diversi stadi di realizzazione). Completo di melodie ma contenente solo 128 composizioni è invece il *Codice de Toledo* della Biblioteca Nacional di Madrid (ms. 10069, codice *To*)<sup>2</sup>.

Le centinaia di racconti contenuti nella compilazione mariana<sup>3</sup> permettono di affrontare un viaggio immaginario nell'Europa del XIII secolo, offrendo al lettore non solo una varietà di situazioni e personaggi appartenenti a tutte le classi sociali, ma spesso precise indicazioni geografiche e cronologiche. Non sono carenti di queste qualità le 22 cantigas ambientate in Italia (MONTROYA MARTÍNEZ 1989). Di esse 5 riguardano il Mezzogiorno, ed in particolare 3 la Sicilia e 2 la Puglia.

---

<sup>1</sup> Il nome deriva dalle 40 miniature in esso contenute (una ogni dieci canzoni), le quali presentano tutte musicisti in abiti cortesi, evidenziando in alcuni casi l'origine araba dei personaggi e dei dettagliati strumenti rappresentati. Si comprende come le raffigurazioni di questo manoscritto forniscano imprescindibili indizi sulle modalità di esecuzione non solo delle composizioni alfonsine ma in generale della musica del tempo.

<sup>2</sup> Una descrizione paleografica dei manoscritti e un quadro sinottico del loro contenuto è presente in METTMANN 1959-1972, vol. I, pp. VII-XIX.

<sup>3</sup> A parte l'aneddotica miracolistica locale sono state riconosciute tra le fonti delle cantigas alfonsine i *Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci, la collezione *SV* (così denominata da Mussafia, *Studien*, I, 953-959), il *Liber Mariae* di Gil de Zamora, lo *Speculum historiale* di Vincentius e i *Miracula Sancte Mariae Suessionensis* di Hugo Farsitus (MONTROYA MARTÍNEZ 1989, pp. 483-484; METTMANN 1987, pp. 177-182).

Queste ultime due sono ambientate in un territorio che era allo stesso tempo una importante provincia del regno federiciano ed un frequentato crocevia nella rete di cammini dei *viatores*, la Capitanata. Ciò emerge nei *cantares* che il codice *E* riporta al n. 136 (stesso numero anche nel codice *T*) e al n. 294 (n. 18 in *F*) i quali si riferiscono, con alcune differenze, allo stesso evento miracoloso. La Puglia è citata in entrambi i testi ma solo la cantiga 136 chiarisce che la vicenda si svolse «in una città che ha nome Foggia».

Protagonista negativa della storia è una donna tedesca che gioca a dadi dinnanzi ad una chiesa sulla quale è scolpita l'immagine di una Madonna con bambino (nella 294 si precisa che il gruppo celeste comprendeva anche due angeli, che la scultura era posta su di un portale e che la chiesa era dedicata alla Vergine stessa). Infuriata poiché perdeva la donna decide di oltraggiare l'immagine sacra lanciando contro di essa una pietra (figg. 1-2). A questo punto, proprio nella descrizione del prodigio, i due racconti differiscono. Nella cantiga 136 l'immagine della Madre Celeste si anima ed alza il braccio per proteggere il bambino, mentre nella 294 è uno degli angeli «obbedienti» a muovere la mano per ricevere il colpo. Un segno indelebile resta a memoria dell'accaduto: un *furadynno* (un foro) sul gomito della Madonna nel primo caso e il braccio dell'angelo per sempre teso nel secondo. Quanto alla *moller cativa*, la sua punizione cruenta ed esemplare arriva non per intervento divino ma per mano degli uomini (trascinata fino alla morte nella 136, gettata tra le fiamme ardenti nella 294).

Alcuni versi consentono di collocare abbastanza precisamente la vicenda nel tempo. Si dice chiaramente che nella città soggiornava il «fillo do Emperador ... Rey Corrade» (Corrado IV figlio di Federico II; nella 136) e che la *moller aleimãa* faceva parte del suo seguito («de ssa conpanna»; 136). Sappiamo inoltre che il miracolo avvenne durante una «festa desta Virgen groriosa» (294). Mettmann, basandosi sulle presenze conosciute di Corrado IV a Foggia<sup>4</sup> (dalla fine di gennaio ad aprile 1252; intorno al 13 aprile 1253; gennaio 1254) e incrociando questi dati con il calendario delle festività mariane, ha cercato di individuare con la migliore approssimazione possibile il giorno o per lo meno il periodo nel quale l'episodio miracoloso (che potrebbe basarsi su un vero caso di blasfemia punita) potrebbe essere avvenuto. Le date ipotizzate dallo studioso sono il 2 febbraio (Candelora) o il 25 marzo (Annunciazione) del 1252 (METTMANN 1988, pp. 79-80). La seconda data in particolare si avvicina alla realtà della tradizione locale, dato che nella città di Foggia il 22 marzo si festeggia la *Madonna dei Sette Veli*. E' questo uno dei nomi con cui ci si riferisce alla veneratissima icona di *S. Maria Iconavetere*, la prodigiosa immagine il cui ritrovamento (1062 o 1073) si intreccia con le origini stesse del capoluogo dauno, e che

<sup>4</sup> All'interno della cinta muraria, a pochi passi dall'attuale cattedrale (ex Collegiata), era presente il *palatium* fatto costruire da Federico II, sede della corte sveva nei soggiorni foggiani.

è custodita nella ex Collegiata di S. Maria sin dai tempi dell'edificazione di quest'ultima sotto il normanno Guglielmo II.

Le due liriche "pugliesi" rispettano lo schema metrico-strofico più frequente in questo canzoniere mariano (circa 360 casi), quello dello *zajal* arabo (AA BBBA AA), in cui ogni *estrofa* è preceduta e seguita da un ritornello (*estribillo*) (Sage 2001). La cantiga 136 si compone di 7 stanze. Nella 294 invece il racconto del *miragre* viene sviluppato in 8 strofe<sup>5</sup>.

Le canzoni di Alfonso furono concepite come brani musicali e come tali sicuramente erano eseguite. Il loro stile è assimilabile perfettamente a quello della produzione cortese di argomento profano (soprattutto amoroso) diffusa in Europa a quei tempi, ovvero al genere frequentato dai trovatori, trovieri e *minnesänger*. La forma musicale riscontrabile in quasi tutti i pezzi della collezione è quella del *virelai* francese, e a questo modello si uniformano anche la cantiga 136 (con uno schema AA BBAA AA) e la 294 (AA BBBA AA). Un altro elemento mutuato dalla tradizione francese è la presenza delle due cadenze sospensiva e conclusiva (*overt* e *clos*).

Interessanti quanto le differenze narrative, e rispetto a queste più accentuate, sono le diversità estetiche che emergono dall'analisi (e dall'ascolto) dei due canti<sup>6</sup>. Mentre un senso di semplicità, un sapore popolare si percepisce dall'andamento melodico e ritmico di *Poi-las figuras* (fig. 3, a cui ben si adatta la cullante pulsazione ternaria del I modo ritmico della teoria mensurale medievale), tutt'altra atmosfera sembra evocare *Non é mui gran maravilla* (fig. 4), la cui melodia aulica e sinuosa può competere con le migliori *hit* della musica cortigiana coeva (CICERALE CS 2).

Le cantigas erano quasi certamente cantate in coro nel ritornello e da un solista nelle strofe. Alle voci si aggiungevano gli strumenti musicali che accompagnavano probabilmente all'unisono o all'ottava, mentre i bordoni, con il loro suono fisso, servivano da base armonica.

Mettmann ha messo in evidenza le numerose corrispondenze testuali tra i due *cantares* foggiani, protendendo per l'ipotesi di un solo autore che nella 136 avrebbe seguito una tradizione orale e nella seconda cantiga una fonte scritta (METTMANN 1988, p. 81). Aggiungendo a questo le osservazioni appena esposte sul carattere musicale dei brani ci piacerebbe insinuare che, nel caso di *Poi-las figuras*, il viaggio da Foggia alla Castiglia potrebbe aver riguardato non solo l'aneddoto mariano ma an-

<sup>5</sup> I testi completi in galego-portoghese sono riportati in METTMANN 1959-1972. La versione italiana della cantiga 136 è in Beretta 1999, pp. 893-894.

<sup>6</sup> La notazione delle cantigas presenta non pochi problemi di trascrizione per quanto riguarda il metro, il ritmo e l'uso dei melismi. A parte i primi tentativi di Aubry e l'edizione di Ribera del Codice *To* (RIBERA 1922), fondamentale per lo studio della musica delle cantigas è la monumentale edizione critica del Codice *E* curata da Higinio Anglès (ANGLÈS 1943-1964). Cenni sui problemi di interpretazione e sul *modus mixtus* applicato da Anglès per le sue trascrizioni (ad oggi forse le più affidabili) in SAGE 2001 e in CATTIN 1991, pp.172-173.

che un'eco della tradizione musicale (magari di origine popolare) ad esso collegata. Sappiamo infatti che Alfonso raccoglieva non solo miracoli da narrare ma anche brani da "contraffare", incoraggiando la sua equipe a collezionare canzoni famose dei suoi tempi, sia del folklore che di noti trovatori<sup>7</sup>. *Non é mui gran maravilla* potrebbe essere invece un caso di rifacimento in altro stile della primitiva fonte lirico-musicale da parte dello stesso autore o altrimenti, perché no, il cimento di un altro poeta-musico intorno ad un racconto che, partito dalle tradizioni della città federiciana, era divenuto popolare se non in tutta la Spagna sicuramente negli ambienti della corte del re *sabio*.

Diverse ipotesi infatti si possono fare sulle vie attraverso cui quello che sembra una aneddoto locale possa aver raggiunto gli scriptoria alfonsini. In primo luogo va ricordato che legami dinastici univano Alfonso agli Hohenstaufen. Egli era figlio di Beatrice di Svevia, cugina di Federico II, la quale, orfana di entrambi i genitori, fu cresciuta ed educata alla corte del re di Sicilia. Anche i fratelli di Alfonso, Federico ed Enrico furono cresciuti come valletti dell'imperatore, avendo poi una parte importante nelle ultime vicende politiche e militari del regno svevo in Italia (KANTOROWICZ 1988, p. 287). Il re spagnolo inoltre, come erede di Filippo di Svevia, aspirò senza successo a cingere la corona di quell'impero che aveva in Foggia una delle sue capitali.

Altri contatti con l'Italia poi non mancavano, dato che numerosi rifugiati dalla penisola vivevano alla corte castigliana, così come diversi italiani si potevano trovare tra i consiglieri, traduttori e scriba del sovrano (Bonaventura de Senis, Egidio de Thebaldis Parmensis, Petrus de Regio, Johannes de Cremona, Johannes de Messina). Si sa anche che il trovatore Bonifacio Calvo da Genova soggiornò alla sua corte tra il 1253 e il 1254. Sicuramente Alfonso diede ordine a collaboratori e amici di collezionare tutti i racconti di miracoli attribuiti alla Vergine che essi riuscissero a trovare in ogni luogo, con l'obiettivo di servirsene come materiale per la sua opera prediletta (METTMANN 1988, p. 77).

In due recenti lavori Maria Stella Calò Mariani, nel tentativo di stabilire un tramite tra la narrazione miracolosa<sup>8</sup> ambientata a Foggia e la corte alfonsina, punta l'attenzione sulla presenza dei Cavalieri di Calatrava ad Orsara, cittadina dei monti dauni non lontana da Troia. All'Ordine monastico cavalleresco, fondato dai sovrani di Castiglia nel 1158, era stato concesso nel 1229 da Gregorio IX il monastero di S. Angelo, sito lungo una delle vie di pellegrinaggio verso il santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano. Il monastero fu casa-madre dell'Ordine in Italia fino al 1295, quando i Cavalieri furono richiamati in Spagna. La studiosa rivela inoltre le sorprendenti corrispondenze tra la raffigurazione del prodigioso gruppo lapideo della cantiga

<sup>7</sup> Tra i brani identificati come fonti della raccolta molti non sono di origine spagnola (SAGE 2001)

<sup>8</sup> Il racconto ricalca il *topos* leggendario della *imago lapide percussa*, ricorrente nel Medioevo e presente anche nella cantiga 38, sempre in associazione al motivo del giocatore *tafur*.

294, così come appare nelle miniature del codice fiorentino (posto su di un portale e sormontato da un archivoltto a ferro di cavallo, fig. 5), e una *Vergine tra due angeli* scolpita nella lunetta del portale settentrionale della cattedrale di Foggia (fig. 6) (CALÒ MARIANI 2003, pp. 16-18; 2004, pp. 35-36).

La Capitanata, il Gargano, la Puglia si trovarono in effetti a far parte di quel sistema viario i cui snodi principali erano simboleggiati dal trittico verbale *Homo - Angelus - Deus*, nel quale *Homo* rappresentava il Santuario di S. Pietro a Roma e di Santiago de Compostela in Spagna, *Angelus* quello dell'arcangelo Michele sul Gargano e *Deus* quello del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

In Italia l'importanza del culto del santo garganico è testimoniata dalla presenza di un canto a lui dedicato nel *Laudario di Cortona*, della seconda metà del XIII secolo (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Ms. 91). Il manoscritto toscano (appartenuto alla Confraternita di S. Maria delle Laude) costituisce la più antica collezione conosciuta di musica italiana in lingua volgare e contiene una raccolta di laude, le canzoni spirituali delle *fraternite* laicali sorte sulla spinta del rinnovato messaggio evangelico dei Francescani e dei Mendicanti (CATTIN 1991, p. 175). Si tratta di canzoni a *refrain* che ricalcano lo schema poetico della *ballata*, la canzone da ballo strofica con ritornello corale (simile al *virerai* francese) (WILSON 2001; CATTIN 1991, pp. 178-179). Tra i 46 componimenti con notazione musicale presenti nel codice cortonese<sup>9</sup> vi è *L'alto prence arcangelo lucente, Sancto Michèl*, il cui testo è una lode al «ministro de l'omnipotença», custode del popolo cristiano e portatore ad esso di pace ed equilibrio. È significativo che, in un canto dedicato al santo del Gargano (la cui grotta miracolosa fu visitata secondo la tradizione dallo stesso Francesco di Assisi), la melodia presenti delle caratteristiche che evocano le atmosfere sonore del Sud Italia. La canzone è composta infatti nel modo lidio caro all'antica tradizione pugliese e campana, lo stesso modo che si può ancora ascoltare in canzoni popolari come, ad esempio, la salentina *Mara l'acqua te lu mare* o le *tammurriate* della Campania (figg. 7-9). Questo non stupisce se si considera che tra le eterogenee fonti melodiche delle laude vi erano, come per le cantigas, anche i canti popolari, che è suggestivo pensare possano aver viaggiato attraverso le terre d'Italia medievale, lungo i cammini dei pellegrini.

---

<sup>9</sup> 16 sono dedicati alla Madonna, 8 ai santi (S. Francesco, S. Caternia d'Alessandria, S. Antonio, S. Michele, S. Giovanni), 2 alla Maddalena, 1 agli apostoli, 13 ripercorrono il calendario liturgico, 2 parlano del disprezzo mondo e 3 dell'amore verso Cristo.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGLÈS H. 1943-64, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona.
- BERETTA C. 1999, a cura di, *Miracoli della Vergine: testi volgari medievali*, Torino.
- CALÒ MARIANI M.S. 2003, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in M. TOSTI, a cura di, *Santuari cristiani d'Italia: committenze e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno Roma, Ecole française de Rome, pp. 3-43.
- CALÒ MARIANI M.S. 2004, *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo*, in A. GRAVINA, a cura di, *Atti del 24° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia*, San Severo, pp. 33-66.
- CATTIN G. 1991, *La monodia nel medioevo*, Torino.
- CICERALE N. cs, *Musica lungo il cammino dei pellegrini*, in M.S. CALÒ MARIANI, *San Leonardo*.
- CICERALE N. cs 2, *Le Cantigas di Alfonso e il Mezzogiorno d'Italia*, in *Walking toward Jerusalem: cultures, economies and territories*, Atti del convegno internazionale (N. vol. LE, 16-17 gennaio 2012).
- GOMEZ I MUNTANÉ C. 2000, *El Llibre Vermell de Montserrat, Cants i danses*, Sant Cugat del Valles – Barcelona.
- GREESE G. 1980, *La Musica nel Medioevo*, Firenze.
- KANTOROWICZ E. H. 1988, *Federico II imperatore*, Milano.
- METTMANN W. 1959-1972, a cura di, *Alfonso X o sábio, Cantigas de Santa Maria*, Coimbra.
- METTMANN W. 1987, *Die Quellen des Ältesten Fassung der CSM*, in *Test-Etymologie... Festschrift für H. Lausberg zum 75 Geburtstag*, pp. 177-182.
- METTMANN W. 1988, *A Collection of Miracles from Italy as a Possible Source of the Cantigas de Santa Maria*, Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria Vol. I n. 2, pp. 75-82.
- MONTOYA MARTÍNEZ J. 1989, *Italia y los italianos en las Cantigas de Santa Maria*, in *Il Duecento*, Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas, Santiago de Compostela, pp. 483-493;
- RODRÍGUEZ A.D. 1979, *Imágenes de un rey trovador de Santa Maria (Alfonso X en las Cantigas)*, in H. BELTING, a cura di, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, 229-241.
- RIBERA J. 1922, *La música de las cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid.
- SAGE J. 2001, s.v. "Cantiga", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- SEEBASS T. 2011, *Scultura, affreschi, arti minori*, in V. MINAZZI, C. RUINI, a cura di, *Atlante storico della musica nel Medioevo*, Milano, pp. 126-129.
- VILLANUEVA C. 1993, *Musica e pellegrinaggio*, in P. CACUCCI VON SAUCKEN, a cura di, *Santiago. L'Europa del Pellegrinaggio*, Milano, pp. 149-167.
- WILSON B. 2001, s.v. "Lauda", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.



Fig. 1 – «Esto na vila de Foja foi ant' ũ eigreja u estav' hũa omage da que sempre seja beita...» («Accadde nella città di Foggia davanti a una chiesa, dov'era un'immagine di colei che sia sempre benedetta...»). Particolare della miniatura della cantiga 136 nel Códice Rico, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. T.I.1:



Fig. 2 – Particolare della miniatura della cantiga 136 nel Códice Rico. San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. T.I.1.

gracias a e imperatoris  
 ondo eu este e cantar fiz  
 reton muitas te gmo  
**E**l quel potedes uitar  
 logo cor e vias. in  
 fexeron uodas aslas  
 onnadas i mure pas.  
 7 por ouerem uitar  
 o nouo fez como faz  
 nouo a noua en solz  
 7 assi foi acabado.  
 el quel potedes uitar.

sta e. como en terra te pul  
 la. en bñ a uila q. a nome fou  
 iogrua bñ a moll ofato con  
 oumas opinas. in bñ a egrua  
 7 por q. perreu lancon bñ a pe  
 dra que des a o memo da o ma  
 gre de sa. 7. e. la. a. ou. o. bra. e. r. r. r.  
 teu o colle.

**F**iguras  
 fison vos santos re  
 menbrança. quenas  
 auaa resonnar. mm fol e

sen uiltança. **D**esto direi  
 un meagre que a gromo  
 fa. fez gmo en terra te  
 pulla. come potesta. sen  
 un mal fezo que fez bñ a  
 mollar a. por que pe  
 teu por en morse a mof  
 gran uiltança. **D**oi  
 las figuras faz e vos santos  
 remembrança. quenas auaa.

Fig. 3 – La Cantiga 136 nel Codice E. San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. b.I.2, fl. 138r.b.

on e  
 mui en  
 matricula. serren obedien  
 tes. os angros aa matre  
 daquel cuos son serrenas.  
 ante uos ugo amigra  
 que un gran miragr ouca  
 tes. que fezo santa mana  
 en pulla i ben sabida  
 que des que o ten ofras

certo soo que remates  
 mais o coraçon en ela  
 i seates chus arentes.

Fig. 4 – La Cantiga 294 nel Codice E. San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. b.I.2, ff. 263v.b-264r.a.



*Fig. 5 – L'angelo tende il braccio per ricevere la pietra scagliata dalla giocatrice tedesca. Particolare della miniatura della cantiga 18 del codice F (E 294). Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, f. 20r.*



*Fig. 6 – Foggia, Cattedrale, lunetta del portale sul lato nord.*

Fig. 7 – Lauda “L’alto prence arcangelo lucente, Sancto Michèl”, dal Laudario di Cortona. Cortona, Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca, Ms. 91, f. 110v.

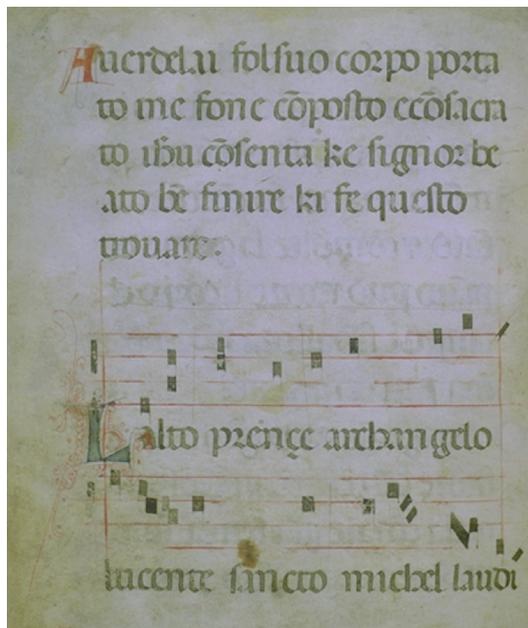


Fig. 8 – Lauda “L’alto prence arcangelo lucente, Sancto Michèl”, dal Laudario di Cortona. Cortona, Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca, Ms. 91, f. 111r.





Fig. 9 – Lauda “L’alto prence arcangelo lucente, Sancto Michèl”, dal *Laudario di Cortona*. Cortona, Biblioteca del Comune e dell’Accademia Etrusca, Ms. 91, f. 111v.

## INDICE

NICOLA CICERALE <i>Musica lungo le vie della fede. Santuari di Capitanata nei canti devozionali del Medioevo . . . . .</i>	pag. 3
GIULIANA MASSIMO <i>Scultura di epoca normanna in Capitanata: un'indagine preliminare. . . . .</i>	» 17
VINCENZO VALENZANO <i>Il bestiario del vasaio. Decorazioni zoomorfe nel Nord della Puglia. . . . .</i>	» 39
MARIA MONACO <i>Il castello di Vico del Gargano: un'analisi archeologica e di edilizia storica . . . . .</i>	» 53
FRANCESCO MONACO <i>Insedimenti rupestri medievali in territorio di Cagnano Varano (Fg): aspetti della civiltà del "vivere in grotta" sulle rive del lago di Varano, tra religiosità e sfruttamento delle risorse del territorio . . . . .</i>	» 67
GIANFRANCO DE BENEDITTIS <i>L'insediamento medievale a San Giovanni Maggiore (Carlantino (FG)): la motta e il castello . . . . .</i>	» 87
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Alle origini di Monte Sant'Angelo. Scavi nella "Casa del Pellegrino" . . . . .</i>	» 97
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Saggi ed Esplorazioni nel territorio di San Giovanni Rotondo . . . . .</i>	» 107

ARMANDO GRAVINA

*Il gruppo lapideo policromo di Santa Maria  
del Monte a Serracapriola: alcune considerazioni* . . . . pag. 121

PASQUALE CORSI

*La regina Giovanna I d'Angiò e la chiesa  
di San Giovanni Battista in San Severo.  
Tradizioni e interpretazioni a confronto* . . . . » 139

AMALIA FEDERICO

*La Capitanata nell'itinerario di Anselmo  
Adorno in Terra Santa (sec. XV)* . . . . » 163

NICOLA LORENZO BARILE

*Merci e mercati della Capitanata medievale:  
la testimonianza delle "pratiche di mercatura"* . . . . » 175

RITA MAVELLI

*Sculture lignee tra fine Cinquecento e primo Seicento  
nella chiesa di Gesù e Maria a Foggia* . . . . » 189

EMANUELE D'ANGELO

*L'origine del patronato sanseverese  
di san Severo di Napoli* . . . . » 207

ISABELLA DI LIDDO

*La "macchina" lignea della SS. Trinità  
dello scultore napoletano Arcangelo Testa* . . . . » 219

MIMMA PASCULLI FERRARA

*Due tipologie settecentesche per la copertura  
della chiesa di S. Benedetto a Troia: un soffitto  
ligneo a tavolato dipinto e un immenso telone* . . . . » 229

FRANCESCO CAVALIERE

*Itinerari mariani nel Subappennino dauno* . . . . » 239

CHRISTIAN DE LETTERIIS

*Sviluppi della pittura solimenesca a San Severo: le opere  
di Alessio D'Elia e Santolo Cirillo. Nuove attribuzioni* . . . » 257

FEDERICA MONTELEONE

*San Michele Arcangelo praecursor di Federico II  
di Svevia nel dramma storico di Guenther Wachsmuth . . .* pag. 283

GIOVANNI BORACCESI

*La raccolta argenteria del convento di San Matteo  
a San Marco in Lamis . . . . .* » 303

MICHELE FERRI

*Uno sconosciuto periodico dell'Ottocento:  
"Il Gargano" di Cagnano Varano . . . . .* » 319

