ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

# 35° CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

**San Severo 15 - 16 novembre 2014**

# A T T I

*Tomo secondo*
STORIA

a cura di
Armando Gravina

**SAN SEVERO 2015**

Il 35° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia è stato realizzato con il contributo di: **Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali – Sez. III; Regione Puglia; Fondazione Banca del Monte "D. Siniscalco-Ceci" di Foggia**

– Comitato Scientifico:

Prof. LUIGI LA ROCCA
*Sovrintendente per i Beni Archeologici per la Puglia*
Prof. GIULIANO VOLPE
*Rettore Università di Foggia*
Prof. MARIA STELLA CALÒ MARIANI
*Ordinario di Storia dell'Arte Medievale – Università degli Studi "A. Moro" di Bari*
Prof. PASQUALE CORSI
*Ordinario di Storia Medievale – Università degli Studi "A. Moro" di Bari*
Prof. GIUSEPPE POLI
*Ordinario di Storia Moderna – Università degli Studi "A. Moro" di Bari*
Prof. ALBERTO CAZZELLA
*Ordinario di Paletnologia – Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*
Prof. PASQUALE FAVIA
*Associato di Archeologia Medievale – Università degli Studi di Foggia*
Prof. ARMANDO GRAVINA
*Presidente Archeoclub di San Severo*

ORGANIZZAZIONE

– Consiglio Direttivo della Sede di San Severo di Archeoclub d'Italia:

| | |
|---|---|
| ARMANDO GRAVINA | *Presidente* |
| MARIA GRAZIA CRISTALLI | *Vice Presidente* |
| GRAZIOSO PICCALUGA | *Segretario* |
| PASQUALE AMORUSO | *Tesoriere* |
| CONCETTA CELOTTO | |
| MATTEO ANGELORO | |
| VALENTINA GIULIANI | |

– Segreteria del Convegno:

VALENTINA GIULIANI
GRAZIOSO PICCALUGA

© Archeoclub San Severo • COD. ISBN: 978-88-96545-57-7
Finito di stampare nel mese di settembre 2015 presso Centro Grafico S.r.l. - Foggia – www.centrograficofoggia.it

Giuliana Massimo*

# La decorazione absidale delle chiese medievali in Capitanata

*Università degli Studi di Foggia

Fra le chiese della Capitanata che presentano tracce di una veste pittorica medievale, soltanto poche conservano l'impianto absidale originario; spesso in epoca moderna, infatti, si procedette all'abbattimento del presbiterio medievale ai fini dell'edificazione di cori piatti, come si nota nella cattedrale di Foggia, nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo e nella abbaziale di San Giovanni *in lamis* (odierno convento di San Matteo). L'analisi, pertanto, può valutare un esiguo numero di chiese, in base alle risultanze attualmente note, considerando sia casi inediti, sia casi già noti ma rivisitati in una diversa ottica con l'intento di fornire una puntuale visione d'insieme.

Il tema più diffuso è la teofania di Cristo, campito nel catino e arricchito, nei casi in cui le condizioni conservative consentono la valutazione, da una teoria di apostoli nel cilindro.

Il primo soggetto che intendo analizzare è quello della *Maiestas Domini*, che rappresenta Cristo come giudice, assiso in trono con in mano il Libro della vita e accompagnato dal Tetramorfo (com'è noto, si tratta dei quattro animali della visione apocalittica che sono associati, simbolicamente, ai quattro evangelisti); spesso l'immagine appare entro la mandorla – l'alone luminoso, simile all'arcobaleno, descritto nelle visioni del trono di Dio (Ez. I, 27-28; Ap. IV, 3) – retta da angeli.

In Capitanata se ne conservano vari esempi: uno è campito nell'abside centrale della cripta della cattedrale di Foggia, nel Medioevo: *ecclesia Sanctae Mariae* (fig. 1). L'affresco, in condizioni conservative precarie, è frammentario e mostra soltanto la mandorla contornata da teste angeliche (aggiunte in epoca posteriore), ma riveste una discreta importanza in quanto risulta l'unica traccia della perduta decora-

ISBN-978-88-96545-57-7 Atti – 35° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia. San Severo 2014.

zione della chiesa medievale[1]. Le parole tracciate sul codice sono quasi svanite; dalle poche lettere ancora leggibili, sulla pagina destra (QUI …EQ…TU…) si evince che doveva trattarsi del passo, tratto dal Vangelo di Giovanni, frequentemente riprodotto nei contesti teofanici[2]. Il Cristo, per la dolcezza del modellato del volto e per la raffinatezza nella gamma cromatica e nella realizzazione di particolari decorativi – come le stoffe preziosamente ricamate – ricade nel solco delle esperienze derivanti dalla lezione avignonese di Simone Martini, assorbita per il tramite di Napoli, dove essa ebbe largo seguito a partire dalla metà del XIV secolo (Calò Mariani 1997, pp. 133-134; Massimo 2005a, p. 123 e cds).

Un altro esempio era presente nella chiesa di San Marco a Vico del Gargano. Un ciclo di affreschi (Massimo 2005a, pp. 93-95 e cds), databile al pieno XIII secolo, occupava originariamente l'abside e, sebbene ridotto a un esiguo numero di frammenti, assume una certa rilevanza regionale per il soggetto iconografico. Nel cilindro vi sono due registri di scene: quello inferiore ospitava episodi dell'Infanzia di Cristo, mentre quello superiore una teoria di santi stanti (presumibilmente apostoli, come non è inconsueto in tale posizione). Nel catino si trovava, infine, una scena teofanica, come si può dedurre dalla presenza di ali intrecciate decorate con "occhi di pavone" pertinenti, con tutta probabilità, alla rappresentazione degli animali che compongono il Tetramorfo[3].

Il terzo caso si riscontra nella vecchia matrice di San Francesco a Cerignola, la cui fondazione sembra risalire al XIII secolo, sebbene l'aspetto attuale risenta di molteplici interventi che ne hanno alterato la struttura (Cipriani 1979; Di Palo 2010, pp. 156-158). Sulla muratura della controfacciata, corrispondente alla originaria area presbiteriale – l'edificio ha subito un'inversione dell'orientamento –, sono emerse tracce della decorazione a fresco medievale[4]. Per la elevata qualità pittorica spicca una rappresentazione di Cristo (fig. 2) dai nobili lineamenti bizantini e dai ricercati particolari decorativi, databile intorno alla metà del Duecento, tra il perdurare di stilemi tardocomneni (si pensi agli affreschi della cripta di San Leonardo a Massafra e, in particolare, alla rappresentazione dei santi Cosma e Damiano: Falla Castelfranchi 1991, p.

---

[1] La chiesa superiore appare, all'interno, completamente ammodernata secondo il gusto barocco, ma si conserva memoria di una decorazione pittorica medievale, in una fonte pur tarda (Pacichelli 1703, p. 114). L'esterno conserva, invece, larga parte della originaria decorazione plastica: per un'analisi cfr., da ultima, Massimo 2014.

[2] Gv. 8, 12. Di solito le parole «*Ego sum lux mundi*» sono tracciate sulla pagina sinistra del codice retto da Cristo, mentre sulla pagina destra si legge «*qui sequitur me*»; per mancanza di spazio sono omesse le parole «*non ambulabit in tenebris, sed habebit lucem vitae*».

[3] Secondo la descrizione dell'Apocalisse giovannea (Ap. IV, 6-8). Anche i cherubini, in base ad alcuni passi veterotestamentari, hanno ali con molti occhi e si trovano a guardia del trono di Dio (Ez. 1, 18) e dell'accesso all'Eden (Gn. 3, 24): cfr. Bussagli 1991, p. 631.

[4] Esse sono da considerare inedite (ma cfr. Massimo cds) dal momento che in Di Palo 2010 appaiono soltanto alcune riproduzioni fotografiche prive di commento.

153) e l'affermarsi del gusto paleologo: l'incarnato olivastro ricorda i volti degli apostoli del bema di San Pietro a Otranto[5].

Nella regione in esame, il medesimo soggetto è attestato anche nella decorazione plastica dei portali di alcune chiese, come San Leonardo di Siponto e le cattedrali di Troia e di Foggia (Massimo 2014, pp. 89-90).

Proprio nell'abside centrale della chiesa abbaziale di Siponto era, in origine, campita un'altra *Maiestas Domini* (fig. 3): di questa composizione sopravvive soltanto la sinopia del volto di Cristo contornato dalla mandorla (Massimo 2005a, p. 89 e cds; Calò Mariani 2009, p. 54).

Sulla base di una fonte ottocentesca, si può ipotizzare la probabile presenza di un Cristo in Maestà anche nell'abside di San Pietro a Monte Sant'Angelo; della fabbrica medievale, abbattuta a causa di problemi statici nel 1894, resta solo l'abside, a sua volta pesantemente manomessa a seguito della campagna di restauri, che ha interessato la chiesa dal 1966 al 1972. Come apprendiamo dalla testimonianza di Schulz (1860, p. 253), l'abside era decorata da un affresco raffigurante «den thronenden Christus».

Il secondo soggetto da considerare è la rappresentazione di Cristo Pantocratore. Nelle chiese bizantine l'immagine di Cristo onnipotente, con la mano destra levata in segno di benedizione e un codice retto con la sinistra – che testimonia il verbo imperante, ovvero il principio organizzatore del cosmo –, occupa la cupola centrale ed è circondato dalla milizia degli angeli; nel tamburo sono campiti gli apostoli e, in posizione privilegiata, la Vergine orante. In assenza della cupola (come accade, ad es., nelle cattedrali siciliane di committenza normanna) questi temi passano, rispettivamente, nel catino e nel cilindro dell'abside centrale: questa variante conobbe largo successo nella chiese pugliesi, sia *sub divo* sia rupestri, di impianto longitudinale.

In uno degli edifici medievali più interessanti per l'impianto architettonico e per la ricchezza del ciclo pittorico dell'area garganica, Santa Maria di Devia, nell'abside destra, è campito un Pantocratore (fig. 4) afferente alla fase pittorica di fine XIII secolo, contestuale alla teoria di santi entro arcate e ai vescovi affrescati sulla parete destra (Pace 1980, p. 248; Falla Castelfranchi 1991, p. 160; Bertelli 1998; Calò Mariani 1998, p. 191, 2009, pp. 50-51; Massimo 2005a, pp. 55-61, cds; D'Arienzo 2009). Il formato a mezzo busto, la folta capigliatura a casco, il gesto di benedizione "alla greca", la presenza dei due clipei con il monogramma cristologico in caratteri greci (IC XC), lo sfondo suddiviso in due fasce cromatiche sono tutti particolari che dimostrano l'aderenza a modelli bizantini declinati secondo un linguaggio "locale", pur con una certa eleganza. Il codice aperto mostra la frase tratta dal Vangelo di Giovanni (Gv. 8, 12): «*Ego sum lux mundi*», tracciata con qualche incertezza calligrafica, mentre le parole EGO SVM sono distribuite ordinatamente, la parola LVX è, invece, scritta sullo spessore del libro, in maniera del tutto incongrua (forse un'aggiunta posteriore a segui-

[5] Cfr. Falla Castelfranchi 1991, pp. 45-53 e 2004; Safran 1992; Pace 1994, p. 292. Ringrazio Manuela De Giorgi (Università del Salento) per la cortese disponibilità a fornirmi alcune riproduzioni fotografiche degli affreschi di Otranto.

to della dimenticanza da parte del frescante?). Il tema del Pantocratore conobbe una particolare diffusione nell'ambito della pittura rupestre del Salento e dell'area ionica, nel maturo Duecento; l'iconografia di quello in esame, con le braccia allargate a occupare tutto il catino, richiama l'affresco di medesimo soggetto presente nella chiesa rupestre di San Gregorio presso Mottola (Ta)[6] (fig. 5).

Nell'atrio inferiore di accesso alla basilica micaelica di Monte Sant'Angelo si conserva un Cristo Pantocratore[7] (fig. 6) di discreta fattura (databile all'iniziale XIII secolo) che, sebbene estremamente frammentario, risulta del massimo interesse poiché, oltre a presentare accenti più esplicitamente bizantini rispetto ai caratteri "latini" abitualmente diffusi nella regione in esame, mostra l'unico esempio di iscrizione in greco, a tutt'oggi noto, nel contesto pittorico della Capitanata[8]. È da segnalare come, rispetto alla tradizione bizantina, quest'ultimo affresco sia campito in una posizione anomala che, probabilmente, scaturisce dalla configurazione precipua della basilica micaelica, la quale in quanto situata all'interno di una cavità rupestre, non consentì di collocare il Pantocratore né entro una cupola, né nel catino absidale[9]. L'utilizzo di forti lumeggiature bianche, a segnare le linee espressive del volto, l'ombra che si addensa sotto gli occhi e intorno alla cannula nasale, le marcate rughe sulla fronte, il deciso contrasto chiaroscurale, i lineamenti severi denotano un autentico bizantinismo che non stupisce in un sito come questo del santuario micaelico, meta di pellegrini di ogni provenienza e rango sociale: si può, pertanto, ipotizzare la diretta committenza di un colto personaggio grecofono o, comunque, a conoscenza della produzione bizantina italomeridionale. Il codice solennemente retto da Cristo presenta, sulla pagina sinistra, le consuete parole evangeliche + EGO SVM LUX MVNDI +; mentre sulla pagina destra riporta lo stesso

---

[6] Per un quadro della pittura di tale periodo, nelle regioni indicate, cfr. Falla Castelfranchi 1991, 1998, 2004, 2011, 2012. Pace (1994, p. 299) fa dipendere il modello compositivo del Pantocratore di Mottola dal mosaico absidale del duomo di Monreale.

[7] L'affresco è analizzato sinteticamente da Di Sciascio (2009, p. 121), in questa sede ritengo opportuno procedere a un esame più circostanziato, non trovando, inoltre, convincente il confronto proposto con il san Michele della chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo, che differisce sia per il soggetto sia per lo stile, né con il Pantocratore di Devia; tutt'al più, a mio avviso, si può evocare il san Michele di Iazzo Ognissanti (Massimo 2005a, p. 54; cds).

[8] Fulloni (2006, p. 161) riferisce erroneamente che un'iscrizione in greco si trova nel portico della chiesa abbaziale di Monte Sacro; esaminando attentamente il testo, invece, si riconoscono le lettere …E… […] M… […] TVVM, che sembrerebbero potersi riferire a un adattamento della consueta formula «*memento Domine famulo tuo*…», che solitamente precede il nome del committente in simili contesti votivi. L'ipotesi è confermata dalla presenza dell'immagine dell'offerente inginocchiato. (cfr. Massimo cds).

[9] Nella chiesa rupestre di San Giovanni in Monterrone a Matera, invece, in una nicchia ricavata nel corridoio di collegamento con la chiesa di Santa Maria dell'Idris, è visibile l'immagine del *Salvator mundi* (XII secolo) che mostra un singolare sincretismo fra la didascalia e la benedizione latine e il libro con testo greco. Pace 1994, p. 279 (figura 353, p. 277) e Castelluccio 2005, pp. 104-121.

passo in greco + ΕΓ… ΗΜΗ ΤΟ ΦΟΣ Τ(ου) ΚΟΣΜ(ου). Il motivo del testo bilingue è di ascendenza aulica, per fare solo un esempio, si possono citare i famosi mosaici absidali della cappella palatina di Palermo e del duomo di Cefalù (commissionati, com'è noto, da Ruggero II e realizzati da maestranze bizantine, fra quarto e quinto decennio del XII secolo). Nella chiesa di San Pietro a Corte a Salerno si conserva un frammento di affresco (fig. 7), staccato dal suo contesto originario, che mostra un codice aperto recante la medesima formula latina e greca (databile fra XII e XIII secolo)[10]. Dal punto di vista calligrafico si notano alcuni "errori"; nella parola ΗΜΗ la desinenza verbale ι (iota) è sostituita da η (eta), così come è presente ο (omicron) al posto di Ω (omega) nella parola ΦΟΣ: questo fenomeno, noto come isofonia, dipende dalla pronuncia del greco bizantino ed è attestato anche nelle iscrizioni a corredo di affreschi medievali in territori grecofoni, non si tratta quindi di una mancanza del frescante[11].

Il terzo tema che si riscontra è la *Deesis*, ovvero la rappresentazione della Vergine e di san Giovanni Battista nell'atto di rivolgere a Cristo una preghiera di intercessione a favore dei fedeli. Tale soggetto appare privilegiato nelle absidi delle chiese rupestri con funzione funeraria, ma è diffuso anche nelle aree come la Capitanata, dove la decorazione delle chiese *sub divo*, più che impianto iconografico propriamente ciclico, sembra riflettere il carattere votivo dei contesti rupestri. La composizione, solitamente, prevede Cristo in trono fiancheggiato dalle due figure oranti, ma nei casi che verranno presi in esame si riscontrano alcune varianti dovute, a mio modo di vedere, sia all'epoca tarda di esecuzione, sia alla estraneità dei frescanti rispetto ai contesti propriamente bizantini, visibili, invece, nella Puglia centro-meridionale. È da valutare, a ogni modo, che una serie di varianti all'iconografia classica della *Deesis* è attestata nelle aree periferiche dell'impero bizantino (Falla Castelfranchi 2004, p. 117).

Nell'abside della chiesa del Padreterno a Cerignola[12] é campita una composizione eterogenea (fig. 8), che scaturisce dalla combinazione di almeno tre diversi sogget-

[10] Collocato, solitamente, nell'ultimo quarto dell'VIII secolo (Mitchell 2003, p. 1114, con ulteriori indicazioni bibliografiche alla nota 41), secondo Marina Falla Castelfranchi (Università del Salento) va posticipato (parere orale; ringrazio la professoressa anche per le osservazioni, gentilmente espresse, sull'isofonia). Questa datazione, a mio giudizio, è confermata proprio dal brano pittorico di Monte Sant'Angelo, che mostra una simile struttura testuale. Il libro riporta solo le seguenti parole a sinistra: EGO SVM LVX, a destra: ΕΙΩ ΗΜΗ ΤΟ ΓΟC. Si noti come ricorra lo stesso fenomeno di isofonia (Η al posto di Ι e Ο in luogo di Ω) registrato a Monte Sant'Angelo.

[11] Sul problema degli errori ricorrenti in iscrizioni dipinte a corredo di affreschi in area bizantina cfr. Panagiotidi 2003; 2007.

[12] L'edificio – noto anche con le denominazioni di Santa Maria delle Grazie e di Incoronatella – sorge fuori dal nucleo originario dell'abitato, le sue origini sono incerte; nel pieno Medioevo sembra legato al patronato della famiglia Lupi (o Luponi), attestata nel XIII secolo da fonti documentarie ed epigrafiche. Cfr. Galli e Stuppiello 1979, pp. 54-59 e Stuppiello 1999, p. 8. Gli affreschi sono analizzati sinteticamente da Calò Mariani 2009, p. 63; per uno studio più dettagliato cfr. Massimo cds.

ti medievali. Nel catino si trova una scena teofanica che contamina il tema della *Maiestas Domini* (mostrando il Cristo nella mandorla) con quello della *Deesis*, perché sono presenti, al posto degli angeli o del Tetramorfo che reggono la mandorla, la Vergine e san Giovanni Battista in atteggiamento di preghiera[13]. Queste ultime figure sono frutto di una maldestra ridipintura; al di sotto della più tarda stesura si vedono ancora le ampie vesti che formano abbondanti pieghe disposte sul piano di calpestio con vaga eleganza. Alcuni particolari, insieme a considerazioni in merito allo stile, denotano una datazione tardomedievale: la posa degli intercessori raffigurati in ginocchio (che si riscontra, ad esempio, nella chiesa di Santa Caterina a Galatina), così come il gesto delle mani giunte – in luogo dell'atteggiamento orante di paleocristiana memoria, che pure in alcune tarde composizioni è sostituito dalle braccia incrociate sul petto – che si trova, per fare solo un esempio, nel Giudizio della chiesa della Santissima Annunziata a Sant'Agata dei Goti. Mi sembra interessante rilevare che la posa con le mani giunte, in epoca tarda, diventa prerogativa dei committenti/donatori. Nel cilindro sono campiti i dodici apostoli (gli ultimi due a destra, tuttavia, sono quasi svaniti) – si riconoscono, partendo da sinistra: Pietro con le chiavi, Paolo con la spada, insolitamente giovane e imberbe, Andrea con la croce, Giacomo Maggiore con bordone, mantello e conchiglia del pellegrino, segue un santo privo di attributo e un giovane evangelista, forse Giovanni, a destra del trono, invece, i santi non presentano attributi che ne consentano l'identificazione, prescindendo dal penultimo, la cui penna ne rivela l'identità di evangelista. Tale tema si trova spesso associato alla *Maiestas Domini* ma, in questo caso, la serie é divisa in due gruppi disposti ai lati di una rappresentazione della Vergine in trono allattante (che sostituisce l'Orante, con un effetto visivo simile a una pala d'altare). Gli affreschi appaiono malamente ridipinti e questo non agevola la loro collocazione cronologica; alcuni particolari come il seggio della Vergine, ancora memore dei monumentali troni gotici, e le pieghe falcate dei manti degli apostoli rimandano a un contesto tardogotico, da collocare tra fine Trecento e inizi del XV secolo.

Il moderno santuario di Santa Maria Pura a Vico del Gargano ingloba un precedente edificio di piccole dimensioni monoabsidato, databile almeno al XIV secolo, che conserva un altro esempio di *Deesis*[14] (fig. 9). Essa è campita nel catino e, a dispetto della qualità esecutiva piuttosto corsiva e dell'anatomia approssimativa delle figure, offre alcuni spunti di riflessione in merito all'impaginazione iconografica. Il Cristo, rimasto acefalo, regge un libro in cui la frase giovannea, «*Ego sum lux mundi*…» già citata, è

[13] Una simile contaminazione fra *Maiestas Domini* e *Deesis* si riscontra nell'abside centrale di Santa Maria di Devia (cfr. *infra*) e nella cripta di Lama d'Antico, presso Fasano (Falla Castelfranchi 2004, pp. 116-117). Questi due elementi iconografici (Cristo nella mandorla e le figure degli intercessori) sono presenti in alcune scene del Giudizio Universale ma, notoriamente, questo tema non è presente nelle absidi, mentre la sua posizione consueta è sulla controfacciata e, in alcuni casi, nel transetto.

[14] Gli affreschi sono stati analizzati da Massimo 2005a e cds; in Calò Mariani (2009, p. 59) se ne trova un fugace cenno.

ricopiata maldestramente da un frescante, probabilmente analfabeta, che ha travisato il modello fornitogli[15]. L'iconografia subisce l'influenza della tarda rappresentazione dell'Annunziata con le mani incrociate sul petto – in segno di mesta accettazione del proprio destino – mostrando sia la Vergine che il Battista in tale atteggiamento. A un'altra mano, non raffinata ma sicuramente più felice, si deve la decorazione del cilindro con la rappresentazione dei dodici apostoli (fig. 10). Essi recano i nomi abbreviati, dipinti in corrispondenza delle teste, e reggono un libro o un *rotulo,* qualcuno ha, inoltre, un attributo più caratterizzante. Sono così distribuiti, da sinistra verso destra, una figura frammentaria, Bartolomeo (S. BAR) con il coltello[16], Giuda Taddeo (S. THA), una figura senile con barba bianca, forse da identificare come Simone (solitamente raffigurato insieme al fratello Taddeo), Giacomo (S. IA…), Giovanni evangelista (S. IO…), Pietro (PE…), Paolo (riconoscibile per la presenza della spada e grazie alla tipica fisionomia, con la vistosa stempiatura e la lunga barba appuntita)[17], una figura senile di minori dimensioni recante una croce identificabile, forse, con Andrea – e sormontata da una tabella con una cornice di rosette che, presumibilmente, conteneva un'iscrizione votiva cancellata concernente la dedicazione[18] – un apostolo non identificabile, Tommaso (…M) con in mano la cintura; la serie termina con lo spazio occupato da una figura ormai perduta[19]. L'abbinamento di questo tema alla *Deesis*, nella decorazione absidale, ricalca uno schema antico desunto dalla tradizione bizantina, ripreso in un contesto attardato e assolutamente "occidentale"; non si tratta dell'unico esempio di citazione iconografica "antichizzante": il frescante, o forse il committente, mostra di conoscere la versione più antica della rappresentazione degli apostoli, che

[15] Mentre le parole EGO SUM… MV(n)DI sono tracciate correttamente, il termine *lux* appare come INX. Questa problematica è stata già adombrata a proposito del Pantocratore di Santa Maria di Devia (cfr. *supra*). Il testo prosegue, sulla pagina destra del codice, ma non è ben conservato: si distinguono solo le parole QVI SEQ[uitu]R ME.

[16] Sull'iconografia di Bartolomeo e di Tommaso in area garganica v. Massimo 2011, pp. 401-402.

[17] Paolo, che nelle rappresentazioni medievali è spesso associato a Pietro a motivo del loro culto congiunto a Roma, com'è noto, non fa parte del gruppo originario degli apostoli ma, in tale contesto sostituisce Giuda Iscariota.

[18] Si potrebbe ipotizzare che le dimensioni differenti, rispetto ai restanti apostoli, rese necessarie per la volontà di inserire l'iscrizione possano riferirsi al santo titolare dell'edificio, oppure al santo eponimo del committente degli affreschi. Non è possibile, infatti, affermare con certezza che la dedica alla Vergine ricalchi quella medievale: che il culto mariano non risalga più indietro della piena età moderna potrebbe trovare conferma nella mancata menzione, da parte di padre Serafino Montorio (1715), di questa chiesa tra i più venerati santuari mariani delle dodici province del regno di Napoli.

[19] Come si può notare, all'appello mancano Matteo, Giacomo minore e Filippo: evidentemente da identificare con le figure frammentarie collocate ai lati estremi del cilindro e con il citato santo privo di attributi e con il nome illeggibile.

recavano *rotuli* poiché, in epoca paleocristiana i testi, scritti su fogli di pergamena, venivano conservati arrotolati (notoriamente il codice, ovvero volume rilegato, è stato introdotto successivamente). Queste figure, collocabili entro i primi decenni del XV secolo, rivestono a ogni modo qualche interesse per la vivacità espressiva dei volti – gli apostoli si guardano l'un l'altro a coppie, come se stessero dialogando – e per un certo sforzo di caratterizzazione e diversificazione fisionomica.

Un altro esempio di composizione ibrida fra *Deesis* e *Maiestas Domini* si trova nell'abside centrale della già citata Santa Maria di Devia (fig. 11). L'affresco, se non spicca per finezza esecutiva e non è ignoto alla critica (Falla Castelfranchi 1991, p. 160; Bertelli 1998, p. 58; Massimo 2005a e cds; D'Arienzo 2009; Calò Mariani 2009, pp. 51), offre l'opportunità di approfondire l'analisi dei numerosi dettagli iconografici. Un Cristo monumentale nelle dimensioni, ma alquanto approssimativo per proporzioni e particolari del volto e delle vesti, è affiancato dalla Vergine e da san Giovanni Battista; la composizione è arricchita da vari angeli oranti, due serafini reggicartiglio e dal Tetramorfo (ne restano due figure: il toro e l'aquila?). Il Battista appare raffigurato secondo il tardo tipo a braccia incrociate sul petto, mentre la Vergine mostra il seno nudo come una Madonna *lactans*, secondo un'iconografia altrettanto tardiva (Amato 1986, p. 146). La presenza della Madonna del latte al posto della Vergine dell'intercessione potrebbe essere una scelta consapevole, volta a evocare l'incarnazione e collegarsi al ruolo salvifico cui allude il Cristo[20]. La parlata tutta occidentale del frescante è declinata anche nel gesto di benedizione "alla latina" di Cristo, a differenza dell'altro, già analizzato, presente nell'absidiola destra. Il codice aperto retto da Cristo riporta il passo, vergato con incerta grafia, tratto dall'Apocalisse (I, 8): «EGO SUM ALFA ET O…»[21], consueto nelle rappresentazioni teofaniche. I due angeli disposti ai lati del trono recano ciascuno un vaso con dei gigli; tale gesto sembra desunto dalle rappresentazioni della Maestà della Vergine, soggetto di marca occidentale, nell'ambito del quale il giglio allude alla purezza verginale di Maria. Una possibile spiegazione potrebbe trovarsi nella tarda identificazione del giglio con l'immagine stessa di Cristo (quando diventa attributo di vari santi), ovvero come allusione alla speranza della resurrezione in quanto nei Vangeli apocrifi e nella Legenda Aurea si narra che gigli siano spuntati nel sepolcro vuoto di Maria, dopo l'assunzione in cielo (Impelluso 2003).

Una serie di elementi, estranea al tema della *Deesis*, rimanda al contesto delle visioni del trono di Dio (descritte da vari profeti e da san Giovanni), oltre alla scritta sul codice già analizzata, si notano i simboli degli evangelisti che si presume fossero, in origine, quattro (il già citato Tetramorfo: Ap. IV, 6-8). I serafini – identificabili

[20] Come notato da Falla Castelfranchi (2004, p. 117), a proposito dell'affresco absidale di Lama d'Antico, dove ella è sostituita da una Vergine con il Bambino.

[21] D'Arienzo (2009, p. 51) riporta, erroneamente, che si tratti del passo «*Ego sum lux mundi*…».

per la presenza di sei ali punteggiate di occhi – con i cartigli sui quali si leggono tre S consecutive, ognuna con un segno di abbreviazione, sembrano derivare dalla visione del trono di Dio, descritta dal profeta Isaia (VI, 2-3): «ciascuno aveva sei ali: con due copriva la sua faccia, con due copriva i suoi piedi e con due volava. E l'uno diceva all'altro Santo, Santo, Santo è il Signore»[22]. Nella traduzione iconografica le ali vengono rappresentate un paio chiuso al di sopra della testa, un paio chiuso verso il basso e il paio centrale spiegato.

Si contano sei angeli con le mani giunte in atto di pregare; la composizione non è integra ed essi potrebbero rappresentare gli angeli adoranti che attorniano il trono di Cristo (Ap. VII, 11 e/o VIII, 2). Un altro elemento caratteristico delle scene teofaniche è il fondo stellato, citazione di un motivo di remota origine paleocristiana, diffuso in area orientale, che evoca la presenza degli astri citati nelle visioni (Falla Castelfranchi 2004, p. 117; Bertelli 2013, p. 135); esso si ritrova anche in alcune scene del Giudizio Finale (come, ad es., nei portali delle chiese romaniche francesi: Christe 2000, pp. 181-183).

Nella chiesa di San Giovanni a San Giovanni Rotondo si conserva, infine, un raro esempio di raffigurazione dell'Antico dei Giorni[23] (fig. 12). La denominazione, com'è noto, deriva dall'epiteto utilizzato nella visione di Daniele (VII, 9) per designare l'Eterno.

La fascia mediana della cupola è suddivisa in grandi riquadri; in quello contrapposto al vano di accesso si nota una figura monumentale assisa in trono: la chioma e la barba canute, il nimbo crucigero e il libro aperto nella mano sinistra con le parole EGO SUM A(l)FA ET…, lo identificano come Dio/Cristo[24]. Com'è noto, il nimbo crucigero è prerogativa delle rappresentazioni di Dio e di Cristo, nelle varie accezioni di Creatore (scene della Genesi), Onnipotente (Pantocratore, *Maiestas Domini*), Eterno (Antico dei Giorni), Emanuele (Verbo incarnato). La figura in esame è affiancata da due angeli reggicartiglio; quello di destra, meglio conservato, sembra mostrare sei ali, attributo dei serafini: nel cartiglio si distinguono le lettere S … S, ciascuna con segno di abbreviazione (fig. 13). Questo particolare (già riscontrato nell'abside di Santa Maria Pura) appare risentire, come si diceva, della visione di Isaia (VI, 1-3), nella quale i serafini si trovano presso il trono di Dio e pronunciano le parole: «San-

[22] D'Arienzo (*Ibid*., pp. 51-52) ritiene, senza fondamento, che siano cherubini e che le tre S siano riferibili ad Ap. IV, 8; è doveroso segnalare, tuttavia, che nella visione di san Giovanni sono i quattro Viventi a dire: «*Sanctus, Sanctus, Sanctus*», mentre le schiere angeliche (nominate senza distinzione) pronunciano altre parole (Ap. VII, 11-12). Nella tradizione iconografica le quattro ali dei cherubini si dispongono a coppie al di sopra al di sotto della testa intrecciandosi, come descritto in Ezechiele (I, 23).

[23] Gli affreschi non sono ignoti alla critica (Calò Mariani 1999) ma sono stati oggetto di un fraintendimento nell'interpretazione di varie scene, pertanto, si rimanda a Massimo 2005a e cds.

[24] Calò Mariani (1999, p. 7) ritiene, invece, che sia un santo. Bertelli (2013, p. 136) concorda con la mia lettura.

to, Santo, Santo è il Signore…»[25]. Nella parte superiore della calotta sono affrescati, inoltre, quattro clipei raffiguranti il Tetramorfo: quello meglio conservato è l'uomo, simbolo dell'evangelista Matteo. La presenza dei simboli degli Evangelisti in relazione alla cupola (spesso nei pennacchi) è motivo di ascendenza paleocristiana e si abbina al Pantocratore o alla sua variante come Antico dei Giorni. Quest'ultimo tema – di remota origine bizantina – esalta la visione del trono dell'Eterno, che viene assimilato alla tradizione iconografica del Cristo Pantocratore e ha lo scopo di riunire, in un'unica immagine Dio Padre e il Figlio[26]; nella traduzione pittorica, trae spunto da diversi passi dell'Antico Testamento che descrivono le visioni dei profeti (Isaia, Ezechiele, Daniele) e di san Giovanni[27].

La rappresentazione dell'Antico dei Giorni, sebbene piuttosto rara in Puglia, conobbe una relativa fortuna nel pieno e tardo Medioevo[28]. L'esempio più antico, a tutt'oggi noto, si trova nella chiesa rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni, datato 1196 (Pace 1980, pp. 335-336; 1994, p. 299; Semeraro Hermann 1982; Falla Castelfranchi 1991, p. 113, 2011; Fonseca 2000, p. 37; Berger 2006; Bertelli 2013, pp. 132-134). Altre declinazioni di tale soggetto si riscontrano sia in area ionica (chiesa rupestre di Santa Chiara delle Petrose, presso Taranto: Caprara 1981; Bertelli 2013, p. 134), sia in Salento: cripta della Favana a Veglie (Berger 2006, pp. 198-199; Ortese 2006a; Bertelli 2013, p. 135) e alcuni esempi tardi come la cappella di Celsorizzo ad Acquarica del Capo, San Salvatore a Sanarica e Santo Stefano a Soleto (Berger e Jacob 1990; Berger 2001; Berger 2006; Ortese 2006b; Bertelli 2013, p. 135). Una tarda attestazione del tema dell'Antico dei Giorni si trova, infine, nella chiesa di San-

[25] Queste parole ricorrono anche nell'inno del *Sanctus,* pronunciato durante la celebrazione eucaristica, e costituiscono un invito, rivolto ai fedeli, a unirsi ai cori angelici nella lode del Signore. Nei contesti pittorici bizantini è prassi riscontrare una precisa corrispondenza tra liturgia e distribuzione dei soggetti iconografici, non è da escludere, pertanto, che un lontano retaggio di tali codificati schemi sia stato assorbito da maestranze locali o sia dovuto all'iniziativa di qualche colto committente.

[26] Come evidenziato da Bertelli (2013, p. 137), che richiama sia un dittico d'avorio costantinopolitano del VI secolo, attualmente conservato presso i Musei Statali di Berlino, sia una miniatura del cod. greco 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Per l'iconografia dell'Antico dei Giorni cfr. ivi, pp. 130-138; più in generale, per il tema della Visione di Dio in Salento v. Berger 2006.

[27] In una miniatura quattrocentesca del ms. néerl. 3 della Biblioteca Nazionale di Parigi, ad es., l'Antico dei giorni appare rappresentato secondo quanto descritto in Ap. I, 12-16 (riproduzione fotografica in Klein 1991, p. 165).

[28] Il fenomeno, più che retaggio diretto della tradizione pittorica bizantina, potrebbe collegarsi agli sviluppi della pittura napoletana nel corso del Trecento; è noto, infatti, come, dopo gli esempi di Cimabue (basilica superiore di Assisi) e di Giotto (Santa Chiara – perduto – e Santa Maria Donnaregina, a Napoli, e cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze), si sviluppò una specifica tradizione napoletana di cicli che presentavano un'antologia di episodi apocalittici. Cfr. Klein 1991, p. 164.

ta Maria la Veterana a Bitetto (Palmisano 1995; Massimo 2005a, pp. 191-192; Bertelli 2013, p. 136). Analizzando gli esempi pugliesi si evince un riferimento non univoco ai testi profetici e la contaminazione, nella scelta dei particolari che arricchiscono la composizione teofanica, con la visione giovannea, dalla quale dipende la presenza del Tetramorfo; Ezechiele (X, 14) descrive i cherubini con quattro facce che coincidono solo in parte con i simboli dell'Apocalisse (cherubino, uomo, leone, aquila), mentre Daniele (VII, 3-7) parla di differenti animali presenti presso il trono di Dio (leone, orso, pardo, mostro con denti di ferro e dieci corna): probabilmente il Tetramorfo (leone, toro, uomo, aquila), interpretato come simbolo dei quattro Vangeli e associato agli Evangelisti (secondo una remota linea esegetica, che risale al II secolo), venne preferito perché di più facile comprensione. Non vi è una tradizione univoca, inoltre, nella scelta del passo da riprodurre sulle pagine aperte del codice retto dall'Antico dei Giorni – del resto in nessuna delle visioni si descrive tale testo (un codice è citato in Ap. V, 1, ma è suggellato con sette sigilli) –; nella cripta della Favana i versi sono tratti da Gv. 10, 9, mentre a San Vito dei Normanni sono presi da Gv. 15, 1-8, per fare solo due esempi: perciò non desta meraviglia, a mio modo di vedere, che a San Giovanni Rotondo i versi siano tratti da Ap. II, 8 (abitualmente associati al Pantocratore). Questo sincretismo sembra riflettere la situazione di aree periferiche dell'impero bizantino, come la Cappadocia (Jolivet-Lévy 1991, pp. 31-37), dove la visione del Cristo in gloria non riproduce un testo preciso, ma diventa: «un'autentica creazione iconografica, una sintesi originale, adattata alla forma e alla funzione dello spazio decorato» (Jolivet-Lévy 2001, p. 97).

La rappresentazione di San Giovanni Rotondo è campita con il blu; se negli esemplari dell'Antico dei Giorni di area salentina e ionica è diffuso il fondo rosso, che visualizza il contesto infuocato evocato nelle visioni, lo sfondo blu si riscontra in chiese delle aree periferiche dell'impero bizantino: ad es. nella chiesa del monastero della Kato Panagia e nella Agia Sofia a Monemvasia in Grecia (risalenti al XIII secolo). Ulteriori particolari che si notano nei vari casi di declinazione di questo tema (arcobaleno/mandorla, ruote fiammeggianti intorno al trono, fondo stellato) non sono riscontrabili nell'affresco in esame, ma il giudizio deve essere sospeso a causa del cattivo stato di conservazione che rende poco leggibile la composizione. In ambito bizantino l'immagine che glorifica Cristo (Pantocratore o, la variante dell'Antico dei Giorni[29]), come già rammentato, occupa abitualmente la cupola del presbiterio. La composizione di San Giovanni Rotondo parrebbe, pertanto, configurarsi come unico esempio in Capitanata di adesione al modello decorativo bizantino per schema iconografico, mentre la realizzazione, per quanto di buona qualità, si deve a frescanti locali. I caratteri

[29] Questo specifico tema, tuttavia, negli esempi della Puglia centro-meridionale già rammentati si trova sulla volta degli edifici rupestri o, nel caso di Bitetto, in quella della navatella: come notato da Bertelli (2013, p. 138) esso doveva collegarsi alla rappresentazione visibile nell'abside.

formali sembrano suggerire una collocazione tra fine XIII e inizi XIV secolo.

La zona inferiore del cilindro absidale, spesso, nelle chiese medievali era arricchita da una decorazione a *velaria*; ne restano alcuni esempi: in San Giovanni *in tumba* a Monte Sant'Angelo la rappresentazione illusionistica delle pieghe del drappo è indice di un'esecuzione raffinata[30] (fig. 14). La decorazione del registro superiore e del catino è perduta, tuttavia, si conserva un'iscrizione frammentaria in maiuscola romanica, in posizione decentrata verso destra, databile al XII secolo (Aceto 2003, p. 182). Il testo (Gv., 1, 29) «ECCE AGNUS (DEI) / ECCE QVI TOLL(IT) / PECCATA MV(NDI)» riproduce, com'è noto, le parole pronunciate da san Giovanni Battista al momento di battezzare Cristo, consentendo di presumere una rappresentazione del Precursore. Sono stati richiamati vari temi iconografici che comportano la presenza del Battista nell'abside, nell'ambito dei quali la posizione del Precursore è proprio alla destra di Cristo; il più comune è la *Deesis*, ma non si possono escludere composizioni ibride tra questo tema e le visioni profetiche e/o giovannee[31].

Un altro esempio di motivo a *velaria* si conserva nell'abside destra della già citata chiesa abbaziale di San Leonardo di Siponto (fig. 15), probabilmente adibita a cappella dell'ordine dei cavalieri teutonici e separata dalla navata centrale mediante un setto murario. Nella fascia mediana del cilindro sono campite alcune scene frammentarie: Crocefissione, Battesimo di Cristo (?), Messa di san Gregorio (Calò Mariani 1991, p. 69, 2009, p. 54; Massimo 2005, p. 90, cds), che sembrano pannelli singoli giustapposti, dato che le cornici non sono simmetriche. Nella parte inferiore è visibile un *velarium*, databile al XIV secolo, decorato con una serie di scudi crocesegnati di nero in campo bianco, stemma dell'ordine teutonico[32].

---

[30] Massimo 2005a, p. 48, 2005b, p. 82 e cds. Il motivo trova un confronto stringente nel fregio che orna la zona inferiore delle pareti della chiesa di Torre Alemanna: cfr. Ead. 2005a, p. 101; in generale per gli affreschi del celebre edificio legato alla committenza teutonica v. Manacorda 1997; Calò Mariani 2004, 2009, pp. 51-52. I *velaria* sono attestati, altresì, in Terra di Bari, regione che mostra molteplici similitudini con la Capitanata nella concezione dei programmi decorativi degli affreschi delle chiese: per citare solo due esempi, si possono rammentare la cripta della cattedrale di Bari e Santa Maria la Veterana di Bitetto (Massimo 2005a, p. 101, nota 288).

[31] Massimo 2005a, pp. 48-49, 2005b, p. 82 e cds. A mio avviso, è da escludere che si trattasse di una rappresentazione del Battesimo di Cristo, come invece pensano Angelillis (1969, p. 26) e Tancredi (1941, pp. 33 e 88-89), sia per l'anomalia di un simile soggetto per la decorazione absidale, sia perché la suddetta frase si trova nelle scene di Battesimo non prima dell'epoca moderna mentre, nel Medioevo, accompagna la figura del Battista, spesso campita entro un *rotulo* svolto.

[32] Elementi decorativi molto simili sono dipinti nella cripta del Crocifisso a Ugento (Houben 1999), ma è doveroso segnalare come ne sia stata messa in dubbio la pertinenza agli ordini cavallereschi teutonico e templare (Falla Castelfranchi 2006, pp. 51-53). Altri stemmi teutonici, fra i quali è stato individuato quello di Eberhard von Seinsheim maestro della provincia tedesca (in carica dal 1420 al 1443), appaiono dipinti sulla parete destra, nelle immediate vicinanze dell'absidiola (Houben 1999, p. 81).

Un discorso a parte meritano le chiese di diretta committenza angioina che presentano un coro poligonale; sembra non essere casuale che edifici di impianto e tecniche costruttive differenti rispetto al panorama architettonico della Capitanata, volute dai sovrani angioini, mostrino tutt'altro schema nella decorazione a fresco medievale. Nel settore centrale dell'abside laterale destra della cattedrale di Lucera si trova una raffigurazione della Pietà di Cristo (Calò Mariani 1998, p. 199; Massimo 2005a, pp. 108-109, cds), mentre la chiesa lucerina di San Francesco mostra, nel settore centrale corrispondente all'altare, un poco leggibile pannello (Calò Mariani 2009, p. 56; Massimo 2005a, pp. 112-113, cds) con la Madonna in trono con il Bambino affiancata dai santi Francesco e Chiara (?).

Nella cosiddetta cappella della Maddalena, che corrisponde all'originario coro a terminazione piatta, presso la chiesa di San Domenico a Manfredonia, restano solo alcuni affreschi lungo una delle pareti laterali (Calò Mariani 1998, p. 199, 2009, p. 59; Derosa 2008; Massimo 2005a, pp. 119-120, cds).

## REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Le fotografie, salvo se diversamente specificato nelle didascalie, sono tratte dall'archivio dell'autrice.

## BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

Atti Daunia = Atti del Convegno Nazionale di Studi sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia.

Aceto F. 2003, *Dalla leggenda al testo figurativo: l'iconografia dell'arcangelo Michele a Monte Sant'Angelo e l'"enigma" di San Giovanni* in tumba in Quintavalle C. A., a cura di, *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del III Convegno Internazionale di studi, Milano, pp.170-184.

Amato P. 1986, s.v. *Arte/iconologia* in De Flores S. e Meo S., a cura di, *Nuovo dizionario di mariologia*, Torino, pp. 138-154.

Angelillis C. 1969, *La Tomba di Rotari*, Foggia [ed. postuma].

Belli D'Elia P. 2003, *Puglia romanica*, Milano.

Berger M. 2001, *Le pitture del presbiterio, del catino e dell'arco absidale di San Salvatore*, in Cassiano A., a cura di, *Sanarica*, Galatina, pp. 15-22.

Berger M. 2006, *La représentation byzantine de la "Vision de Dieu" dans quelques églises du Salento médiéval*, in Martin J.-M., Noyé G., a cura di, *Histoire et culture dans l'Italie Byzantine*, Atti del XX Congresso Internazionale di Studi Bizantini [Collection de l'École Française de Rome, vol. 363], Roma, pp. 179-203.

Berger M., Jacob A. 1990, *Un noveau monument byzantin de Terre d'Otrante: la cha-*

*pelle Saint Nicolas de Celsorizzo, près d'Acquarica del Capo, et es fresques (an. 1283)* «Rivista di Studi Bizantini e neollenici», n.s. 27, pp. 211-225.
Bertelli G. 1998, *Aspetti del monachesimo benedettino sul Gargano: Santa Maria di Devia e la sua decorazione pittorica* in Corsi P., a cura di, *Monasteri e conventi del Gargano: storia, arte, tradizioni,* Atti del IV Convegno di Studi sulla storia del Gargano, San Marco in Lamis 1998, pp. 55-66.
Bertelli G. 2013, *Modelli iconografici nelle chiese rupestri di Puglia e Basilicata. I cicli affrescati con storie bibliche e cristologiche* in Menestò E., a cura di, *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*, Atti del V convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Spoleto, pp. 121-146.
Bussagli M. 1991, s.v. *Angelo* in Enciclopedia dell'arte medievale, vol. I, Roma, pp. 629-638.
Calò Mariani M. S. 1991, *L'arte Medievale e il Gargano* in G. B. Bronzini, a cura di, *La Montagna Sacra*, Manduria, pp. 9-96.
Calò Mariani M. S. 1997, *Foggia e l'arte della Capitanata dai Normanni agli Angioini*, in Ead., a cura di, *Foggia Medievale*, Foggia, pp. 73-155.
Calò Mariani M. S. 1998, *Medioevo meridionale: la Capitanata* in Ead., a cura di, *Capitanata medievale*, Foggia, pp. 154-200.
Calò Mariani M. S. 1999, *La chiesa di San Giovanni Battista a San Giovanni Rotondo*, Foggia.
Calò Mariani M. S. 2004, *Cavalieri Teutonici in Capitanata. L'insediamento di Torre Alemanna*, Cerignola.
Calò Mariani M. S. 2009, *La pittura medievale in Capitanata* in Gravina A., a cura di, Atti Daunia 29°, pp. 43-112.
Caprara R. 1981, *Le chiese rupestri del territorio di Taranto* [Quaderni per lo studio del territorio, 2], Taranto.
Castelluccio G. 2005, *La pittura in Basilicata nel sec. XIII*, tesi di dottorato (XVI ciclo) discussa nel 2005 presso l'Università degli Studi di Lecce, tutor la Prof.ssa Marina Falla Castelfranchi.
Christe Y. 2000, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Milano.
Cipriani R. 1979, *Primi elementi per una storia della chiesa madre di Cerignola* in *Cerignola antica. Tre convegni in piazza*, Cerignola, vol. I, pp. 35-42.
d'Arienzo M. 2009, *Santa Maria di Devia sul Monte D'Elio*, Foggia.
Derosa L. 2008, *Storie di* chartae *e storie di pietra: la cultura artistica a Manfredonia fra XIII e XIV secolo* in Licinio R., a cura di, *Storia di Manfredonia*, *vol. I. Il Medioevo*, Bari, pp. 215-236.
Di Palo F. 2010, *La bellezza ritrovata*, Foggia.
Di Sciascio S. 2009, *Culti e immagini votive sui passi dei pellegrini. Pitture parietali lungo la sala monumentale e l'atrio inferiore della Basilica di San Michele a Monte Sant'Angelo* in Gravina A., a cura di, Atti Daunia 29°, San Severo, pp. 119-142.
Falla Castelfranchi M. 1991, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano.
Falla Castelfranchi M. 1998, *La decorazione pittorica delle chiese rupestri* in Dell'Aqui-

LA F., MESSINA A., *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, pp. 129-143.
FALLA CASTELFRANCHI M. 2004, *I programmi, iconografici del santuario nelle chiese rupestri del territorio di Fasano* in MENESTÒ E., a cura di, *Quando abitavamo in grotta*, Atti del I Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Spoleto, pp. 109-131.
FALLA CASTELFRANCHI M. 2006, *La decorazione pittorica della cripta detta del Crocifisso ad Ugento* in DE MATTEIS M. C., a cura di, *La cripta del Crocifisso ad Ugento. La storia, gli studi, le nuove acquisizioni*, Presicce (LE), pp. 39-55.
FALLA CASTELFRANCHI M. 2011, *La pittura rupestre bizantina in Terra d'Otranto: nuove acquisizioni* in MENESTÒ E., a cura di, *Le aree rupestri dell'Italia centro-meridionale dell'Italia centro-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche: conoscenza, salvaguardia, tutela*, Atti del IV Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Spoleto, pp. 223-241.
FALLA CASTELFRANCHI M. 2012, *La cultura artistica longobarda e bizantina in terra d'Otranto (secoli VI - XI)* in *Bizantini, Longobardi e Arabi in Puglia nell'alto Medioevo*, Atti del XX Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo, Spoleto, pp. 667-684.
FONSECA C. D. 2000, *La vita in grotta fra Angeli e Demoni* in BUSSAGLI M., D'ONOFRIO M., *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra, Milano, pp. 36-39.
FULLONI S. 2006, *L'abbazia dimenticata: la Santissima Trinità sul Gargano tra Normanni e Svevi*, Napoli [I ed. *Die Abtei SS. Trinità auf dem Monte Sacro, Gargano (Apulien)*, Nürnberg 2003].
GALLI A., STUPPIELLO M. 1979, *Chiese campestri* in *Cerignola antica. Tre convegni in piazza*, Cerignola, vol. I, pp. 53-65.
HOUBEN H. 1999, *Templari o Teutonici? A proposito degli scudi crociati nella cripta del Crocifisso a Ugento* in GIORDANO G., GUZZO C., a cura di, Atti del 1° Convegno Nazionale, Mesagne [Pavalon. Laboratorio di studi templari per le province meridionali], pp. 77-86.
JOLIVET-LÉVY C. 2001, *L'arte della Cappadocia*, Milano.
JOLIVET-LÉVY C. 1991, *Les eglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abord,* Paris.
KLEIN P.K. 1991, s.v. *Apocalisse* in Enciclopedia dell'arte medievale, vol. II, Roma, pp. 151-167.
IMPELLUSO L. 2003, s.v. *Giglio* in *La natura e i suoi simboli* (I Dizionari dell'arte), Milano, pp. 83-87.
MANACORDA S. 1997, *Torre Alemanna. Un ciclo pittorico medievale in Capitanata*, Cerignola.
MASSIMO G. 2005a, *Pittura monumentale di epoca sveva e angioina nella Puglia centro-settentrionale*, tesi di dottorato (XVI ciclo) discussa nel 2005 presso l'Università degli Studi di Lecce, tutor la Prof.ssa Marina Falla Castelfranchi.
MASSIMO G. 2005b, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, "Arte medievale", IV, 1 (2005), pp. 71-90.
MASSIMO G. 2011, *Gli affreschi della grotta di San Michele a Cagnano Varano* in FAVIA P., MASSIMO G., MONACO F., *La grotta di San Michele a Cagnano Varano* in MENESTÒ E.,

a cura di, *Agiografia e Iconografia nelle aree della Civiltà rupestre*, Atti del V Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Spoleto 2013, pp. 375-407: 396-407.
Massimo G. 2014, *La decorazione plastica della chiesa di Santa Maria nel Medioevo* in Tomaiuoli N., a cura di, *La cattedrale di Foggia. Le sue forme nel tempo,* Foggia, pp. 73-113.
Massimo G. cds, *La pittura medievale in Capitanata,* Claudio Grenzi Editore, Foggia.
Mitchell J. 2003, *San Vincenzo al Volturno: the Archaeology of the Arts and Magic at an early medieval monastery* in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento* in Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, t. II, pp. 1099-1123.
Montorio S. 1715, *Zodiaco di Maria, ovvero Le dodici provincie del Regno di Napoli, come tanti segni, illustrate da questo sole per mezo delle sue prodigiosissime immagini, che in esse quasi tante stelle risplendono,* Napoli.
Ortese S. 2006a, *Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille al ciclo della Favana a Veglie* in Abbate F., a cura di, *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Foggia-Roma, pp. 173-183.
Ortese S. 2006b, *Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soleto* in Cassiano A., Vetere B., *Dal giglio all'orso. I principi D'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, Galatina, pp. 336-396.
Pace V. 1980, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)* in Aa.Vv., *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, pp. 317-400.
Pace V. 1994, *La pittura medievale in Puglia* in Bertelli C., a cura di, *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, pp. 289-303.
Pacichelli G.B. 1703, *Del Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli.
Palmisano L. 1995, *La chiesa di Santa Maria La Veterana a Bitetto*, Fogli di periferia, VII, 1, pp. 30-38.
Panagiotidi M. 2003, *Oi grammatikes gnoseis ton zografon. Ena paradigma scetikou problematismou apo te Mani*, «Deltion tes Christianikes Arhaiologikes Etaireias», s. IV, 24, pp. 185-194.
Panagiotidi M. 2007, *Le peintre en tant que scribe des inscriptions d'un monument et la question du niveau de sa connaissance grammaticale et orthographique* in Bacci M., a cura di, *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano orientale* [Giornate di Studi della Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003], Pisa 2007, pp. 71-116.
Safran L. 1992, *San Pietro at Otranto: byzantine art in south Italy*, Roma.
Schulz H.W. 1860, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden.
Semeraro Herrmann M. L. 1982, *Il santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni,* Fasano.
Stuppiello M. 1999, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie*, Cerignola.
Tancredi G. 1941, *La tomba di Rotari*, Manfredonia.

*Fig. 1 – Foggia, cattedrale, cripta. Abside centrale, Cristo in Maestà, affresco.*

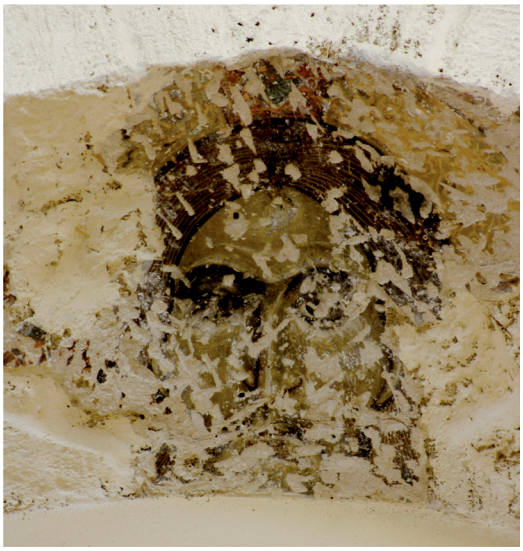

*Fig. 2 – Cerignola, chiesa di San Francesco. Volto di Cristo, affresco frammentario (foto C. Grenzi).*

*Fig. 3 – Siponto, chiesa di San Leonardo. Abside centrale, volto di Cristo, sinopia.*

*Fig. 4 – Devia, chiesa di Santa Maria. Abside destra, Cristo Pantocratore, affresco.*

*Fig. 5 – Mottola, chiesa rupestre di San Gregorio. Abside, Cristo Pantocratore, affresco.*

*Fig. 6 – Monte Sant'Angelo, basilica di San Michele. Atrio inferiore, Cristo Pantocratore, affresco.*

*Fig. 7 – Salerno, chiesa di San Pietro a Corte. Frammento di affresco staccato (foto M. De Giorgi).*

*Fig. 8 – Cerignola, chiesa del Padreterno (Santa Maria delle Grazie). Abside, affreschi.*

*Fig. 9 – Vico del Gargano, chiesa di Santa Maria Pura. Abside, affreschi.*

*Fig. 10 – Vico del Gargano, chiesa di Santa Maria Pura. Abside, Deesis, Cristo (part.), affresco.*

*Fig. 11 – Devia, chiesa di Santa Maria. Abside centrale, Deesis, affresco.*

*Fig. 12 – San Giovanni Rotondo, chiesa di San Giovanni. Cupola, Antico dei Giorni (part.), affresco.*

*Fig. 13 – San Giovanni Rotondo, chiesa di San Giovanni. Cupola, serafino (part.), affresco.*

*Fig. 14 – Monte Sant'Angelo, chiesa di San Giovanni in tumba. Abside, velaria, affresco.*

*Fig. 15 – Siponto, chiesa di San Leonardo. Abside destra, affreschi.*

# Indice

Armando Gravina
*Il sito di Campo di Pietra, una antica porta del Gargano. Nota preliminare sull'arte rupestre preistorica garganica* . . pag. 5

Pierfrancesco Rescio
*Un segmento della via Traiana poco conosciuto e i collegamenti culturali. Il percorso* Aequum Tuticum-*Troia* . . . . . » 59

Vincenzo Valenzano
*La ceramica rivestita dai siti di San Lorenzo in Carmignano e Masseria Pantano* . . . . . » 79

Caterina Laganara, Patrizia Albrizio, Ginevra A. Panzarino
*Nuovi dati sulla Siponto medievale* . . . . . » 91

Michele Roccia
*Civitella e San Felice, due villages désértes nella media valle del torrente Tappino (Campobasso)* . . . . . » 103

Enza Battiante, Luca D'Altilia, Giulio M. D'Amelio, Nunzia Maria Mangialardi
*Dal rilievo alla comunicazione: il caso del castrum di Montecorvino (Fg)* . . . . . » 121

Pasquale Favia, Roberta Giuliani, Angelo Cardone, Cinzia Corvino, Marco Maruotti, Paola Menanno, Vincenzo Valenzano
*La ricerca archeologica sul sito di Montecorvino. Le campagne di scavo 2011-2014* . . . . . » 141

MARIA STELLA CALÒ MARIANI
*Iconografia mariana in Capitanata.*
*La Vergine Maria e la Passione del Figlio* . . . . . pag. 171

GIULIANA MASSIMO
*La decorazione absidale delle chiese medievali*
*in Capitanata* . . . . . » 193

FRANCESCO CAVALIERE
*Considerazioni su un tema mariano.*
*La Glorificazione della Vergine nella cattedrale*
*di Santa Maria Assunta a Troia* . . . . . » 215

PASQUALE CORSI
*Esempi di tecnologie agricole nella Capitanata*
*del Medioevo. Un sondaggio tra le fonti documentarie* . . . » 231

EBE RITA AZZARONE
*La chiesa di San Benedetto in Monte Sant'Angelo* . . . . » 247

LIDYA COLANGELO
*L'origine dell'agiotoponimo* Sanctus Severus
*in Capitanata* . . . . . » 265

MARIA PIA SCALTRITO
*Con le chiavi di casa in tasca. Epilogo degli ebrei*
*di Capitanata dalla Sommaria di Napoli* . . . . . » 279

GIUSEPPE POLI
*Dall'epistolario del Galanti:*
*una descrizione del Gargano* . . . . . » 297

SAVERIO RUSSO
*Le "manifatture" in Capitanata nel Decennio francese* . . . » 319

ROBERTA SASSANO
*Gli amministratori civici a Foggia nel decennio francese* . . » 325

Christian De Letteriis
*Il restauro settecentesco della Cattedrale di San Severo: ultimo atto. Nuovi documenti e precisazioni* . . . . . pag. 343

Francesco Monaco
*Aspetti produttivi della civiltà del "vivere in grotta" sul Gargano: il "Trappeto Maratea" ed i complessi rupestri suburbani di Vico del Gargano (Fg)* . . . . . » 373

Massimiliano Monaco
*Le fonti documentarie e bibliografiche per lo studio delle confraternite* . . . . . » 391

Michele Ferri
*Rodi Garganico tra "Il Risveglio municipale" e "Lo Sprone"* . . . . . » 403

Isabella Di Liddo
*I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra in Capitanata: San Severo e Foggia* . . . . . » 425

Angelo Russi
*A proposito dei Caduti di San Severo nella Grande Guerra* . . . . . » 439

Finito di stampare nel mese di settembre 2015 presso Centro Grafico S.r.l. - Foggia – www.centrograficofoggia.it