

Svevi o Angioini alla periferia di Bisanzio. Le storie di Santa Caterina e Santa Margherita sulla volta di S. Maria della Croce a Casaranello (Lecce)

Collocata nel retroterra ionico del lembo più meridionale della penisola salentina, la chiesa di Santa Maria della Croce deve la sua notorietà ai mosaici sopravvissuti sulle coperture della zona presbiteriale, in passato estesi almeno alla parete di fondo, che debuttarono nella letteratura storico-artistica nel 1907 con una datazione al V secolo,¹ riproposta per tutto il Novecento² e, in seguito, avanzata alla piena età giustiniana.³ La decorazione della cupola centrale, focalizzata su una croce aurea circondata di stelle su un fondo che gradualmente trapassa dall'azzurro al blu, è stata infatti interpretata come una esplicitazione dell'ortodossia cristologica nel clima delle guerre grecogotiche. Proprio l'adozione di tale tema iconografico nel punto nodale dell'edificio aveva d'altronde favorito in prima istanza l'accostamento del complesso pugliese al mausoleo di Galla Placidia che, a causa della forte suggestione dell'edificio ravennate, indusse a ipotizzare l'esistenza anche a Casaranello di un originario sacello cruciforme, da riconoscere nell'attuale terminazione orientale, cui sarebbe stata aggiunta a ovest una navata, poi affiancata dalle collaterali.⁴

In realtà le aperture che mettono in comunicazione il presbiterio con le navatelle, descritte da archi con ghiera accostabili a quelle delle finestre dei bracci e del vano absidale, e il rinvenimento di un lacerto di mosaico pavimentale nella navata, delineano già dalla prima versione un impianto basilicale scandito da pilastri, collegati da arcate di altezza e luce minore di quelle attuali,⁵ ovvero con un ritmo sostanzialmente raddoppiato degli archi longitudinali:⁶ ne rimangono alcuni conci d'imposta che sostenevano, forse fin dall'inizio, una copertura a botte.⁷ Si trattava dunque fin dalla fondazione di un edificio notevole per ampiezza e articolazione planivolumetrica, replicata ad esempio nel corpo longitudinale di S. Mauro a Sannicola nell'agro di Gallipoli.⁸

La presenza di una prestigiosa decorazione musiva parietale e pavimentale ha inoltre suggerito che S. Maria della Croce svolgesse un'importante funzione battesimale proprio all'interno dell'ampia diocesi gallipolina,⁹ un'appartenenza confermata in seguito da un'iscrizione a sgraffio, datata paleograficamente all'XI secolo, che attesta la consacrazione della chiesa alla *Theotókos* in presenza di un vescovo della città ionica.¹⁰

Il testo utilizza significativamente come supporto l'intonaco della Madonna con il Bambino posta sul secondo pilastro sinistro, contribuendo a datare, oltre all'immagine solidale, anche un piccolo nucleo di dipinti costituito innanzitutto dalla Santa Barbara¹¹ sul lato opposto, ricondotta ad una fase unitaria.¹² A queste si possono accostare il San Michele del primo pilastro a sinistra e il lacerto dirimpetto ma la ricchezza di questa stagione decorativa è ribadita anche da due Santi sulla parete sinistra del vano absidale,¹³ al di sotto dei quali si intravede una stesura precedente di intonaco che attesta la continuità di frequentazione nell'intervallo di oltre quattrocento anni delimitato da questi episodi figurativi: i mosaici del V-VI secolo e le pitture connesse alla notizia della dedicazione mariana, collocate tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo.¹⁴

Ai Santi del presbiterio si sovrappose un monumentale riquadro contenente la *Deesis* e una santa, forse Caterina d'Alessandria,¹⁵ datato alla seconda metà del Duecento; sullo scorcio del secolo si può ricondurre anche la figura olosoma in controfacciata [1], che suggerisco di identificare con Elisabetta d'Ungheria per la presenza di un pane nella mano sinistra,¹⁶ infatti dopo la morte del marito, avvenuta a Otranto, visse la sua breve vedovanza impegnata in opere di carità; negli stessi anni venne inoltre raffigurata nella cripta di S. Margherita a Melfi,¹⁷ città strettamente legata alla corte napoletana, dove la sua pronipote Maria fu regina consorte a partire dal 1289. L'effigie della santa di casa angioina connoterebbe dunque, poco oltre il passaggio dinastico, la dimensione culturale dell'edificio che, nel corso del Trecento, ripiega su scelte più convenzionali, testimoniate

da un'*Imago pietatis*,¹⁸ da una Madonna con il Bambino e da un San Nicola che affianca un'altra Madonna con il Bambino.

A sigillo della vicenda decorativa medievale può essere assunta l'immagine di Urbano V realizzata alla fine del Trecento sul secondo pilastro a destra, obliterando l'antica immagine di Santa Barbara.¹⁹ Il pontefice, che nell'iscrizione esegetica è definito *beatus*, morì ad Avignone nel 1370 e già dieci anni dopo prese avvio la campagna per la sua canonizzazione che si concluse però solo cinque secoli più tardi.²⁰ Questa presenza si può inserire nell'alveo del culto di santa Margherita attestato dal ciclo duecentesco soprastante, fu infatti proprio Urbano nel 1369 ad elevare a cattedrale la chiesa di Montefiascone dedicata alla santa antiochena, di cui vantava la custodia del corpo. Si tratterebbe dunque di una sottolineatura filopapale resa opportuna anche dalla tradizione, enfatizzata in chiesa da un'epigrafe settecentesca, che vuole Bonifacio IX battezzato a Casaranello, feudo Tomacelli.²¹ In ogni caso l'iconografia del papa del ritorno è documentata nel Meridione nelle chiese rupestri di S. Antonio Abate a Massafra,²² della Santa Croce ad Andria²³ e nella cripta di S. Francesco a Irsina²⁴, dove al consueto attributo delle teste degli apostoli si aggiunge un riferimento alla Veronica, adorata da Urbano durante una messa in S. Pietro.²⁵

La vitalità del complesso salentino nella prima età moderna è documentata quindi da una Madonna quattrocentesca un tempo sull'altare maggiore,²⁶ un San Domenico, un San Bernardino,²⁷ un dittico con Sant'Antonio Abate e Sant'Eligio, datato 1538, e ancora da una Madonna con il Bambino che un'iscrizione colloca ad uno spiazzante 1643.

Questa galleria di pannelli delinea una vicenda decorativa plurisecolare ma frammentata in episodi circoscritti.

Rimangono tuttavia anche alcune scene di un ciclo cristologico che in origine avvolgeva la navata centrale [2-3]. Il racconto, oggi compromesso dalla perdita degli episodi iniziali e conclusivi, prende infatti le mosse sulla parete sinistra con l'Ultima cena e la Cattura [2] a ridosso della controfacciata, su cui è stata ipotizzata la presenza di una Crocifissione,²⁸ di cui però non rimane traccia. La sequenza narrativa riparte quindi sul muro opposto in direzione del presbiterio con le Pie donne al Sepolcro e l'*Anastasis*. Il riconoscimento di strutture compositive arcaizzanti, in particolare nella disposizione della Cena, ha recentemente suggerito un'anticipazione al XII secolo per questo intervento che si sovrappone ad uno strato di malta con tracce di pigmento, su cui però non è possibile accertare la presenza di una componente figurativa.²⁹

Il racconto della Passione, oltre la privazione di importanti episodi, registra anche la perdita della porzione inferiore di quelli superstiti, mutilati dall'apertura degli archi attuali che presentano altezza e luce maggiore rispetto a quelli originari, mentre il lembo superiore della stesura d'intonaco pertinente è coperto in alcuni punti da un intervento pittorico che illustra le Storie di santa Caterina di Alessandria e santa Margherita di Antiochia [2-3], in origine estese su tutta la volta della navata, che in questa occasione potrebbe aver subito un rifacimento, quantomeno parziale: lo suggerisce il profilo leggermente archiacuto percepibile in particolare nella controfacciata [3].

All'esterno, in facciata si coglie inoltre una significativa discontinuità, infatti la trama composta da grossi blocchi di tufo di diversa larghezza ma di uguale altezza e da abbondante malta interstiziale che caratterizza il prospetto, si interrompe al centro per lasciare spazio ad una muratura in calcare ben apparecchiato che si estende in alto fino al doppio arco di scarico inframezzato da pietrame costipato, includendo il portale e il rosone. Quest'ultimo è orlato da un giro interno di ovoidi e da un motivo a quadri, anticipando la logica decorativa dei più elaborati rosoni di S. Domenico Maggiore a Taranto e di S. Maria della Strada a Taurisano mentre la cornice a scacchi si pone come premessa degli analoghi temi, pienamente trecenteschi, delle cattedrali di Castro e Nardò³⁰ o del campanile di S. Marina a Muro Leccese. La realizzazione di questo sodo verticale documenta dunque una fase ulteriore, cui allineare forse cronologicamente anche la perdita nella controfacciata³¹ di gran parte della superficie pittorica solidale ai cicli agiografici della volta [3].

Questi sono delimitati in basso da una cornice a pieghe prospettiche [2-3] che trova riscontri regionali in un arcosolio della cattedrale di Otranto, a S. Marina a Muro Leccese³² e a S. Vito Vecchio a Gravina.³³ L'ampia fascia a zig-zag stacca dunque anche visivamente dal ciclo

cristologico sottostante la campagna decorativa della volta imperniata sulle Storie di santa Caterina e santa Margherita [2-7], bordate nel margine superiore da un motivo ornamentale che le separa dalla zona centrale, campita di pigmento chiaro stellato di rosso [3]. Analogamente al ciclo cristologico, anche il racconto agiografico tende ad avvolgere lo spazio della navata, tuttavia con un andamento inverso, le vicende di Caterina muovono infatti sulla parete settentrionale verso il presbiterio mentre quelle di Margherita si dipanano a meridione in direzione della controfacciata dove prosegue il motivo a pieghe e rimangono alcuni frammenti di figure e architetture, mentre il margine superiore è incorniciato da un girale fitomorfo.

Il punto di partenza è dunque costituito entrando in alto a sinistra [2] da Massenzio in trono che ordina, in due tempi³⁴, di convocare i sudditi ad Alessandria per onorare gli dei, al registro inferiore Caterina, anch'essa assisa ma semicancellata, avendo udito i versi degli animali condotti al sacrificio invia un messaggero per capire cosa stesse succedendo. Il primo segmento narrativo si conclude con un riquadro contenente un personaggio inginocchiato che reca un'offerta a delle divinità raffigurate in forma grottesca, la scritta di corredo – *temprum mores* – è stata interpretata da Prandi³⁵ come “*templum demones*”, diversamente propongo una lettura come “*temp(o)rum mores*”, ovvero un riferimento didascalico al costume del tempo di praticare riti pagani che assume quasi il sapore di una parafrasi del celebre motto di Cicerone.

Il secondo atto³⁶ si apre [2] con Caterina che al registro superiore cerca di convertire Massenzio il quale, affascinato dalla bellezza e dalla sapienza della giovane, le chiede di trattarsi come ospite a palazzo in modo da poter affrontare di nuovo la questione. Durante l'udienza successiva, riscontrata abilità retorica di Caterina, per confutarne le argomentazioni l'imperatore convocò cinquanta saggi che nella fascia inferiore compaiono a colloquio con la santa che esce vincitrice anche da questa disputa, tanto che nella terza sezione [4] la moltitudine dei sapienti è inginocchiata ai suoi piedi³⁷ e, di seguito, l'imperatore ordina di gettarli nel fuoco, nella zona sottostante invece Caterina³⁸ è fustigata e segregata in una cella che venne illuminata da una luce miracolosa. Qui riceve il conforto di un angelo e la visita dell'imperatrice accompagnata da Porfirio, il capo delle guardie che si convertì poco dopo insieme a duecento soldati.³⁹ Il racconto si interrompe bruscamente per la perdita dell'intonaco ma, verosimilmente, continuava illustrando i tentativi di indurre la santa all'apostasia, fino al celebre e controproducente supplizio delle ruote dentate e quindi alla decapitazione. Una trama ben consolidata nella tradizione letteraria⁴⁰ come in quella figurativa, attestata dalle tavole agiografiche del monastero di S. Caterina al Sinai e del museo nazionale di S. Matteo a Pisa,⁴¹ mentre in ambito monumentale il ciclo di Casaranello sembrerebbe costituire l'esempio più antico di ciclo in Italia centromeridionale,⁴² dove pure il culto della giovane martire è precocemente radicato.⁴³

Il ritmo che scandisce verticalmente e orizzontalmente le Storie di santa Caterina si ripresenta seppur con minor regolarità in quelle di Margherita [5-7] la quale, in accordo ai racconti agiografici,⁴⁴ venne affidata ad una nutrice e battezzata, suscitando le ire di suo padre, sacerdote pagano. A questo antefatto doveva fare probabilmente riferimento la prima parte della decorazione, oggi perduta. Della seconda scena [5] rimangono invece solo due figure mutilate tra le quali pende apparentemente una cintura che divenne uno degli attributi della santa, soprattutto in ambito francese a partire dalla fine del XIII secolo,⁴⁵ tale accessorio peraltro connota anche l'imperatrice dirimpetto.

Nel riquadro successivo compare Margherita intenta a pascolare con una compagna⁴⁶ il gregge della nutrice in un paesaggio bucolico in cui incede un gruppo semicancellato di cavalieri impegnati in una battuta di caccia⁴⁷ capeggiati da Olibrio che, colpito dalla sua avvenenza, diede l'ordine, raffigurato in sequenza, di catturare Margherita⁴⁸ per averla come moglie o concubina, a seconda del censo.

A partire dal segmento successivo il racconto è impaginato su due registri con un andamento dall'alto in basso, in quello superiore il prefetto⁴⁹ venuto a conoscenza della nobile origine della fanciulla le chiede di rinnegare la fede cristiana e di fronte alla sua fermezza - come raffigurato nella zona sottostante - la fa rinchiodare in carcere dove è confortata dall'arcangelo Raffaele,⁵⁰ una

visita non menzionata altrove, funzionale ad accentuare il parallelismo con la vicenda di Caterina. La porzione di intonaco perduta, per inferenza con la tradizione, possiamo supporre contenesse l'udienza, durante la quale Olibrio esortò nuovamente la giovane a convertirsi al paganesimo ma, irritato dalla sua ostinazione, ne dispose il supplizio con frusta e pettini di ferro, raffigurato in alto dopo la cesura [6].⁵¹ Segue in basso, con una *prolepsis* presente anche nella *Legenda aurea*,⁵² un secondo rifiuto ad abiurare la propria fede⁵³ e poi nella fascia soprastante il prefetto⁵⁴ e alcuni astanti che si coprono il volto turbati dallo spargimento di sangue scaturito dalla tortura dei pettini, quindi la santa è raffigurata in carcere dove si diffuse una luce prodigiosa:⁵⁵ ancora un rimando al ciclo dirimpetto. In cella Margherita ricevette la visita di Teotimo e della nutrice⁵⁶ che le portarono pane e acqua, un particolare presente solo nelle versioni francese e latina della *passio*⁵⁷ che enfatizza ulteriormente la simmetria con Caterina. Durante la prigionia inoltre le apparve il demonio in forma di dragone pronto ad inghiottirla ma con il segno della croce la bestia si lacerò e Margherita uscì illesa dalle sue fauci, come illustrato nella fascia inferiore dove il racconto prosegue oltre la cornice verticale. Qui il diavolo si ripresenta sotto sembianze umane [7] e prova persino a blandirla ma la fanciulla lo percuote con un martello e lo atterra. Dopo aver affrontato nel registro superiore un nuovo supplizio⁵⁸ e un nuovo infruttuoso colloquio con Olibrio,⁵⁹ la santa è condannata a morte, in basso si assiste all'esecuzione delle persone convertite dalla sua testimonianza di fede,⁶⁰ mentre la decapitazione della protagonista seguiva verosimilmente all'angolo.⁶¹ In questo segmento narrativo si coglie infine un tentativo di contestualizzazione topografica nella torre affiancata dalla scritta *An[ti]ochia*.

La storia di Margherita si sviluppa dunque con una struttura narrativa che, pur all'interno di un comune *plot*, non sembra sovrapponibile a quella degli altri cicli meridionali dedicati alla giovane che ne corredano l'effigie nella tavola agiografica da S. Margherita di Bisceglie o sulle pareti delle cripte a lei dedicate a Mottola e a Melfi, e ancora in S. Maria dei Miracoli a Andria, S. Antonio a Laterza, S. Lucia alla Gravina a Matera e, infine, nella chiesa di S. Anna a Brindisi,⁶² città che per qualche tempo ne conservò il corpo.⁶³ Anche le scene coincidenti tra questi complessi e Casaranello rivelano affinità riconducibili al comune soggetto piuttosto che a specifiche analogie compositive e, tantomeno, a consonanze stilistiche. Qui il racconto aderisce infatti fedelmente alla versione codificata dalla *Legenda aurea*⁶⁴ di cui, come segnalato, ripete anche l'anteposizione della scena del rifiuto di abiurare a quella dell'orrore del prefetto. L'unica difformità, rispetto alla raccolta del vescovo ligure, è costituita dalla visita in carcere, menzionata comunque solo nella tradizione testuale occidentale⁶⁵, dove è assente il dettaglio del martello con cui la giovane martire avrebbe percosso il diavolo, riportato nella più antica versione greca ma precocemente attestato iconograficamente nel Meridione, come suggerisce l'analoga scena nella chiesa di Campo a Sant'Andrea Apostolo dello Jonio,⁶⁶ e diverse figure olosome della santa.⁶⁷

I due cicli sembrano dunque declinare le biografie di Caterina e Margherita su un modello agiografico condiviso, quello della giovane nobile che resiste alle lusinghe del tiranno cercando di redimerlo con la finezza del proprio intelletto e soprattutto con la saldezza della propria fede, doti che consentono loro di superare incarcerazioni e torture di ogni sorta fino all'accettazione gioiosa del martirio che giunge per decapitazione ma solo dopo aver convertito moltitudini di pagani. Una trama che attinge a piene mani nel vasto materiale agiografico relativo alle due protagoniste, precocemente redatto anche in lingua latina,⁶⁸ tradizioni cui sono riconducibili anche le numerose scritte esegetiche, consistenti quasi esclusivamente in nomi e appellativi, trascritti però in forme nelle quali sono state ravvisate aperture al volgare.⁶⁹

Il culto delle due sante conosce d'altronde un notevole incremento a partire dalla metà del Duecento⁷⁰ e si trova spesso associato, come segnalano la decorazione delle cripte di S. Margherita a Melfi⁷¹ o di S. Marina a Miggiano,⁷² una tavoletta nella Pinacoteca Vaticana e un curioso dipinto senese che ha per soggetto principale il Matrimonio mistico di santa Caterina mentre la predella si apre con il Combattimento tra santa Margherita e il diavolo,⁷³ d'altronde anche Giovanna d'Arco asseriva di sentire le voci di Caterina e Margherita, riconoscendo nelle giovani martiri un modello di santità femminile militante.⁷⁴ La decorazione della volta risponde dunque ad una concezione

unitaria che persegue un esito omogeneo nella ricerca di un racconto vivace a scapito della minuzia descrittiva anche se nella vita di Margherita si coglie una minor coerenza di impaginazione e qualche flessione qualitativa, all'interno tuttavia di un linguaggio uniformante: lo dichiarano il ricorrere di posture e tipologie facciali. Paradigmatica in tal senso è la figura del "cattivo", ripetuta più volte in modo analogo nei due cicli [2, 4-6], variandone la posizione delle gambe, in entrambi i racconti riprodotte accavallate o divaricate. Anche la costruzione schematica dei lineamenti genera una ristretta gamma di volti, popolando i racconti di personaggi simili che agiscono con gesti enfatici e indossano abiti e accessori di identica foggia. La decorazione della volta esprime dunque, nella sua duplice articolazione, una cultura figurativa condivisa che la letteratura critica ha collocato tra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del successivo,⁷⁵ con una polarizzazione intorno alla tarda età federiciana.⁷⁶

Se l'impaginazione orizzontale a registri sovrapposti del racconto richiama l'impianto cronachistico di opere come il *Liber ad honorem Augusti*⁷⁷, il tono formale rivela invece un linguaggio più maturo, che è stato accostato⁷⁸ per la vivacità narrativa, il segno marcato e il gusto caricaturale dei volti di profilo ad alcuni celeberrimi relitti del crepuscolo svevo come l'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella cattedrale di Atri⁷⁹ e soprattutto le illustrazioni del *De arte venandi*,⁸⁰ della pagina di dedica della Bibbia di Manfredi⁸¹ e della *Historia de proeliis* di Lipsia.⁸² Tale temperie figurativa certamente costituisce il retroterra, dei cicli di Casaranello ma non ne esaurisce lo specifico stilistico che trova invece a mio avviso una più precipua definizione riconoscendovi anche una significativa componente francese, peraltro già da tempo colta dalla storiografia⁸³ anche nella miniatura manfrediana. Disegni e soprattutto pitture monumentali della piena età luigina⁸⁴ mostrano infatti analoghi dettagli di costume, come le celebri cuffiette, che nel principato di Taranto risiedono oltre inizi del Trecento⁸⁵ ma soprattutto tratti marcati e accentuazioni espressive di cui si coglie un riflesso in Puglia anche nella cappella castrale di Celsorizzo, presso Aquarica del Capo, datata da un'iscrizione al 1283.⁸⁶ Qui la campagna decorativa riveste interamente l'ambiente scandendone lo spazio tramite ampie fasce riempite di esuberanti motivi ornamentali accostabili a diversi esempi di fine Duecento, tra i quali il bordo superiore della controfacciata [3] e quelli dei cicli agiografici di Casaranello, dove tuttavia l'andamento regolare del *pattern* che incornicia in alto le Storie di Margherita [7] – quasi un'anticipazione di quello pienamente trecentesco del soffitto della cattedrale di Nardò⁸⁷ – si aggroviglia sopra la vicenda di Caterina [2-4], conclusa invece da un tralcio che richiama il viluppo dei decori marginali di un codice del 1292 proveniente dalla vicina Ugento.⁸⁸

Nei pressi di Ugento, proprio lungo la strada che conduce a Casarano, si trova inoltre la cripta del Crocefisso,⁸⁹ coperta da una calotta di roccia regolarizzata, rivestita tra la fine del Duecento e l'inizio del secolo successivo di intonaco chiaro su cui sono realizzati a risparmio animali, scudi e soprattutto stelle, come quelle che rimangono sulla volta di S. Maria della Croce a Casaranello e nella cripta di S. Michele Arcangelo presso Copertino, che un'epigrafe dipinta fissa al 1314 e riconduce all'iniziativa di un cavaliere francese di nome Souré,⁹⁰ non mancano tuttavia esempi dell'utilizzo diffuso di questo motivo nel cuore della Provenza angioina, come rivela il soffitto della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines.⁹¹

Proprio nelle rappresentazioni dei committenti, così frequenti nel *corpus* della pittura pugliese egemonizzato da pannelli votivi,⁹² l'intento ritrattistico scioglie le convenzioni della tradizione bizantina elaborando figure dai contorni netti, riempiti di colori puri, vivacizzati da panneggi resi con poche linee, con i volti tesi ad un'espressività che quasi li deforma in una smofia⁹³. Sono gli elementi che caratterizzano protagonisti e comprimari del racconto di Casaranello e si ritrovano anche nelle figure che popolano le scene dei pochi complessi narrativi dell'area sudorientale, spesso confinati nella specifica tipologia dell'icona agiografica murale.⁹⁴

L'assenza di una specifica tradizione di pittura narrativa su larga scala e la necessità di mettere in scena una trama complessa, determinò probabilmente il tono retrospettivo delle Storie di Margherita e Caterina, affollate di uomini e animali sullo sfondo di architetture e piante [2, 4-6], con un'attenzione un po' *naïf* al dato naturale che rimonta alla cultura federiciana ma si protende verso il Trecento,⁹⁵ analogamente a quanto avvenne, nello stesso giro di anni, al confine settentrionale del

Regno, nella decorazione di S. Maria ad Cryptas a Fossa,⁹⁶ di cui sono state opportunamente segnalate le radici nella pittura tardosveva,⁹⁷ pur scavallando cronologicamente alla prima età angioina, testimoniata in Abruzzo anche da un'opera negletta come il sovrano in trono, probabilmente Carlo II, in un'edicola del campanile di S. Maria in Cellis presso Carsoli.⁹⁸ Il dipinto, oltre che i benefici concessi al cenobio, potrebbe ricordare il passaggio di Carlo in occasione della sua incoronazione, avvenuta nel 1289 nella cattedrale di Rieti. Una datazione agli ultimi due decenni del Duecento è d'altronde supportata dal dato stilistico, in particolare dalla costruzione del volto, molto vicina a quella di opere abruzzesi del tempo, come la Madonna de Ambro.⁹⁹ Vedendo questo monarca assiso su un fondo chiaro tuttavia è difficile non pensare all'iconografia del potere in età angioina e alle sue interazioni con quella federiciana, come suggerisce sia la versione epica fornita dalle pareti della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines, sia quella reiterata, con la valenza negativa del tiranno, nel tripudio agiografico di Casaranello, dove le acconciature e gli accessori dell'abbigliamento trovano diversi riscontri di nuovo nel ciclo di Fossa.

La trama di relazioni con il contesto territoriale, anche dilatato al Regno, contribuisce dunque a circostanziare la cronologia della volta all'età angioina attraverso elementi ancor più significativi quando provengono dai rari monumenti salentini databili con certezza, in un territorio dove spesso, anche edifici di notevole rilievo, sono unico documento della loro esistenza. Una sorte storiograficamente avversa, cui non sfugge nemmeno S. Maria della Croce, citata per la prima volta solo nel 1271 quando risulta in possesso di Adelaisa, figlia del cavaliere Roberto di Bomiardo (o Baviardo).¹⁰⁰ E' stato quindi ipotizzato che la chiesa nei precedenti sette secoli rientrasse nei possedimenti della cosiddetta massa Callipolitana, ovvero sotto la giurisdizione della vasta diocesi di Gallipoli cui la legava anche l'iscrizione relativa alla consacrazione;¹⁰¹ assume dunque rilievo questa citazione proprio nel 1271, due anni dopo la distruzione della città costiera operata da Carlo d'Angiò, quando il territorio, privato della cattedrale, si stava riorganizzando in sedi suffraganee come S. Mauro a Sannicola e S. Maria della Lizza ad Alezio.

L'attestazione della proprietà da parte di Adelaisa potrebbe indurre ad ipotizzare una committenza femminile per i cicli dedicati alle due martiri. Nonostante la suggestione esercitata da tale notizia, ritengo però che il 1271 forse sia ancora una data troppo precoce per l'intervento sulla volta, che collocherei di preferenza nell'ultimo ventennio del secolo, all'intero di una campagna di riqualificazione decorativa dell'edificio di cui farebbero parte anche il grande pannello nel presbiterio e la Sant' Elisabetta d'Ungheria della controfacciata, un intervento concepito dunque sotto il segno di una ridefinizione culturale del santuario in senso angioino, entro cui ricondurre anche le Storie di Caterina e Margherita, oggetto di crescente devozione in questo periodo sia Provenza che in Italia Meridionale.

Non deve stupire più di tanto l'attribuzione ad una fase unitaria, ma non ovviamente ad un'unica mano, di pitture di etimo diverso, dove al retaggio bizantino dei due riquadri votivi si affianca nei cicli agiografici una vena narrativa che affonda le proprie radici in età sveva. La stessa dicotomia, d'altronde, è riscontrabile, tra volta e pareti, a breve distanza di anni e di chilometri nella cripta del Crocefisso a Ugento e in quella di S. Michele Arcangelo a Copertino. Tale compresenza non credo inoltre vada letta esclusivamente nei termini della consueta contrapposizione tra tradizione e innovazione, quanto piuttosto come una volontà di aggiornamento di modi e linguaggi, cui non risulta immune, dopo l'avvicendamento dinastico, nemmeno la componente apparentemente più resistenziale della pittura locale.

Un passaggio che è possibile circostanziare facendo riferimento ad un monumento celeberrimo, che costituisce quasi un paradigma della successione tra svevi e angioini: il castello di Lucera. La perduta epigrafe posta sull'architrave della torre della Leonessa, la cui pianta circolare è stata ricondotta a modelli transalpini, ne celebrava la fondazione nel 1272 ad opera di Carlo I, definito re di Sicilia e figlio del re di Francia¹⁰², laddove «il modello architettonico assumeva il senso della proclamazione di una appartenenza nazionale e dinastica, rivelando come anche Carlo avesse capito che una forma architettonica potesse essere un vettore semantico di insostituibile efficacia»: sono parole di Antonio Cadei¹⁰³ che costituiscono un commento efficacissimo anche alla decorazione

duecentesca della S. Croce di Casaranello, basta solo sostituire “forma architettonica” con “forma artistica”.

Note

¹ A. HASELOFF, *I mosaici di Casaranello*, «Bolletino d'arte», XII (1907), 1, pp. 22-27; una breve segnalazione in: C. DE GIORGI, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, II, Lecce 1888, p. 157.

² R. Bartoccini, *Casaranello e i suoi mosaici*, «Felix Ravenna», XLV (1934), 3, pp. 157-185; G. PALUMBO, *La Basilica della Madonna della Croce in Casaranello (Lecce)*, «Arte Crisitiana», XXXVII (1950), pp. 117-123; M. CECHELLI TRINCI, *I mosaici della chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello*, «Vetera Christianorum», XI (1974), pp. 167-186; M. FALLA CASTELFRANCHI, *I mosaici della chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello rivisitati*, «Atti del X Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Lecce, 18-21 febbraio 2004», a cura di C. Angelelli, Tivoli 2005, pp. 13-20.

³ M. FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 161-175.

⁴ Sulle varie ipotesi ricostruttive del monumento: G. SPINOSA, *S. Maria della Croce di Casaranello: analisi delle strutture architettoniche*, «Arte medievale», n.s., I (2002), 1, pp. 149-163.

⁵ Le arcate attuali sono datate al XV secolo da: C. BUCCI MORICHI, scheda nr. 63, in *Restauri in Puglia* (cat. della mostra, Bari, Castello Svevo, 3 ottobre 1982), a cura di M.G. Di Capua, Fasano 1983, II, pp. 402-407.

⁶ SPINOSA, *S. Maria*, fig. 16.

⁷ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, p. 164; diversamente SPINOSA, *S. Maria*, pp. 153ss.

⁸ *Sannicola. Abbazia di San Mauro. Gli affreschi sulla serra dell'Altolido presso Gallipoli*, a cura di S. Ortese, Mesagne 2012.

⁹ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, p. 171.

¹⁰ A. JACOB, *La consécration de l'église de Santa Maria della Croce a Casaranello et l'ancien diocèse de Gallipoli*, «Rivista di Studi Bizantini e Neellenici», n.s., XXV (1988), pp. 147-163; L. SAFRAN, *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia 2004, pp. 266-269.

¹¹ E. ELBA, *Culto e iconografia di S. Barbara in Italia meridionale*, in *I Santi venuti dal mare*, «Atti del V Convegno internazionale di studio, Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005», a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2009, pp. 415-446.

¹² FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, p. 172.

¹³ Quello di sinistra è stato identificato con Nicola: L. SAFRAN, *Redating Some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello*, «Byzantion», LX (1990), pp. 307-333.

¹⁴ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, p. 172.

¹⁵ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, pp. 174-175, ha proposto di riconoscere in questa figura femminile una delle protagonista delle pitture sulla volta: Margherita o Caterina. La santa tiene nelle mani una croce astile e un disco o una ruota, entrambi attributi di Caterina: G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, col. 269. Il volto del Cristo della *Deesis* inoltre in alcuni passaggi richiama quello sul secondo pilastro meridionale della cattedrale di Nardò: M.R. MARCHIONIBUS, *La cattedrale di Nardò e la sua decorazione pittorica*, in *Sancta Maria de Nerito. Arte e devozione nella cattedrale di Nardò*, a cura di D. De Lorenzis, M. Gaballo, P. Giuri, Galatina 2014, pp. 119-140.

¹⁶ Sull'iconografia di sant'Elisabetta d'Ungheria: KAFTAL, *Saints*, coll. 380ss.; A. BLASUCCI, F. NEGRI ARNOLDI, E. PÁSTOR, s.v. *Elisabetta d'Ungheria*, in *Bibliotheca sanctorum*, IV, Città del Vaticano 1964, coll. 1110-1123; *Sankt Elisabeth, Fürstin, Dienerin, Heilige*, Sigmaringen 1981; C. Denèle, *Une sainte reine et franscescaine: les images de sainte Élisabeth de Hongrie au Trecento, en Italie*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge», CXXV (2013)1, pp. 137-147.

¹⁷ P. VIVARELLI, *Pittura rupestre nell'alta Basilicata: la Chiesa di S. Margherita a Melfi*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», LXXXV (1973), pp. 547-585.; P. LEONE DE CASTRIS, *Arti figurative: il Trecento*, in *Storia della Basilicata*, II, *Il Medioevo*, a cura di C.D. Fonseca, Roma-Bari 2006, pp. 791-818: 796-797.

¹⁸ Il frammento richiama il Cristo alla colonna sul primo pilastro settentrionale della cattedrale di Nardò: MARCHIONIBUS, *La cattedrale*, p. 126.

¹⁹ Si veda: A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, in *Paesi e figure del vecchio Salento*, a cura di A. De Bernart, Galatina 1980, I, pp. 273-323: fig. 588 (la prima edizione di questo saggio uscì in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 10 (1961), pp. 227-292); S. ORTESE, *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina 2014, p. 248.

²⁰ M. HAYEZ, s.v. *Urbano V*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 542-550.

²¹ DE GIORGI, *La Provincia*, p. 155, afferma che Bonifacio sia anche nato a Casaranello; diversamente A. ESCH, s.v. *Bonifacio IX*, in *Enciclopedia dei papi*, pp. 570-580, riporta Napoli come luogo natale del pontefice.

-
- ²² C. D'ANGELA, *Archeologia e insediamenti rupestri medievali*, in *La Puglia fra Bisanzio e Occidente*, Milano 1980, pp. 45-116: 115.
- ²³ Sul monumento: B. BAERT, *The Legend of the True Cross Reconsidered: A Discovery in the Grotto Church of Andria, Italy (fifteenth century)*, «*Artibus et historiae*» 66 (2012), pp. 49-74.
- ²⁴ M. NUGENT, *Affreschi trecenteschi nella cripta di S. Francesco ad Irsina*, Bergamo 1933, pp. 25ss.
- ²⁵ G. WOLF, *Il corpo del papa e il volto di Cristo: un affresco di Urbano V in San Francesco a Terni*, «*Iconographica*», VI (2007), pp. 109-114; M. FALLA CASTELFRANCHI, *Il Mandylon nel Mezzogiorno medievale*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A. Calderoni Masetti, Venezia 2007, pp. 187-208; L. VONES *Urban V. (1362 - 1370): Kirchenreform zwischen Kardinalkollegium, Kurie und Klientel*, Stuttgart 1998, p. 456.
- ²⁶ Il pannello è stato accostato, unitamente a raffigurante Urbano V, alla decorazione di S. Stefano a Soletto: M. BERGER, A. JACOB, *La chiesa di S. Stefano a Soletto: tradizioni bizantine e cultura tardogotica*, Lecce 2007, pp. 25, 87.
- ²⁷ In questo dipinto, comunque posteriore alla canonizzazione del 1450, sono state colte assonanze con il cantiere di S. Caterina a Galatina: M.S. CALÒ MARIANI, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, «*Archivio storico pugliese*», XXXII (1979), pp. 139-164.
- ²⁸ M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, pp. 144ss.
- ²⁹ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, p. 174 (in precedenza la studiosa aveva ipotizzato per il ciclo una datazione al secondo quarto del Duecento); per una diversa cronologia: V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia fra Bisanzio e Occidente*, pp. 317-400: 392; M. MILELLA LOVECCHIO, scheda nr. 32, in *Restauro in Puglia*, I, pp. 105-109; R. DURANTE, *Miniature e affreschi in Terra d'Otranto. L'Ambrosianus D 67 sup. e le decorazioni pittoriche di S. Maria della Croce a Casaranello e di S. Mauro a Gallipoli*, «*Rivista di studi bizantini e neoellenici*», XLV (2008), pp. 225-256.
- ³⁰ M. NUZZO, *La fabbrica. Dalle origini all'età angioina*, in *Sancta Maria de Nerito*, pp. 71-94.
- ³¹ Si veda in merito: SPINOSA, *S. Maria*, p. 158.
- ³² M. FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa di Santa Marina a Muro Leccese*, in *Puglia preromanica*, pp. 193-205; S. STRAFELLA, *La tomba con arcosolio nella cattedrale di Otranto*, «*L'eco idruntina. Bollettino diocesano ufficiale per gli atti dell'Arcivescovo e della Curia*», LXXXVIII, (2007), 4, pp. 519-528.
- ³³ Ora nel Museo della Fondazione Ettore Pomarici Santomasi di Gravina in Puglia: FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale*, p. 199.
- ³⁴ Le due figure di Massenzio sono individuate dalle seguenti iscrizioni: (*Imperator Masenc[ius], Masencius (i)mperator*).
- ³⁵ PRANDI, *Pitture inedite*, p. 297.
- ³⁶ Le iscrizioni individuano i due protagonisti della vicenda, nel registro superiore si legge: *Maxsencius, Sc[a Cate]r[ina]*; in quello inferiore: *Maxsencius, S(an)c(t)a Caterina*.
- ³⁷ La protagonista è individuata dalla scritta *Caterina*.
- ³⁸ Identificata dall'iscrizione *S(an)c(t)a Caterina*.
- ³⁹ L'imperatrice è affiancata dalla didascalia: *Imperatrice A(u)gusta*, mentre sopra la coppia sembra di poter leggere *Porfirius cu(m) sociis (?)*, probabile riferimento ai soldati convertiti insieme al capo delle guardie.
- ⁴⁰ G.B. BRONZINI, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria. Passioni greche e latine*, «*Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*», s. VIII, IX (1960), pp. 257-418; JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze 2007, II, pp. 1350-1363.
- ⁴¹ N. PATTERSON ŠEVČENKO, *The Monastery of Mount Sion and the Cult of Saint Catherine*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on late Byzantine art and culture*, a cura di S.T. Brooks, New York 2006, pp. 118-137.
- ⁴² Storie di santa Caterina d'Alessandria vennero dipinte in S. Agnese fuori le Mura a Roma (ora conservate nella Pinacoteca Vaticana), in S. Flaviano a Montefiascone e a Napoli in S. Maria Donnaregina, a S. Chiara invece furono eseguite a rilievo dai Bertini (G. CHELAZZI DINI, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996, pp. 95-111). In Puglia rimangono due icone agiografiche murali dedicate alla santa in S. Maria del Casale a Brindisi (G. CURZI, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma 2013, pp. 83-85, 110-112) e una nella cripta della villa De Martino a Monopoli (L. RICCARDI, *Out of Necessity comes Virtue: a preliminary Index of "hagiographical Icons" in the Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy*, in *Actual Problems of Theory and History of Art*, III, *Collection of articles*, St. Petersburg 2013, pp. 163-174: 167).
- ⁴³ A GALDI, *La fortuna del culto di Caterina d'Alessandria: agiografie e dedizioni*, in *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*, «*Atti del V Convegno internazionale sulla civiltà rupestre*, Savellettri di Fasano, 17-19 novembre 2011», , a cura di E. Menestò, Spoleto 2013, pp. 149-165: 162.
- ⁴⁴ R. TORTORELLI, *Aree cultuali e cicli agiografici della civiltà rupestre: I casi di Santa Margherita e San Nicola di Mottola*, Tesi dottorato di ricerca Università di Roma Tor Vergata 2008 (<http://hdl.handle.net/2108/527>); EAD., *Il codice Crypt B. B. VIII e l'iconografia di S. Margherita di Antiochia*, in *Agiografia e iconografia*, pp. 185-198.

-
- ⁴⁵ G. TAMMI, *Due versioni della leggenda di S. Margherita di Antiochia in versi francesi del Medioevo*, Piacenza 1958, pp. 90ss.; J.-M. SAUGET, s.v. *Marina di Antiochia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Città del Vaticano 1967, coll. 1150-1160: 1156; TORTORELLI, *Aree*, pp. 96, 124, 134.
- ⁴⁶ Le due giovani sono identificate dalle scritte: *S(an)c(t)a Margarita, Puell[la]*.
- ⁴⁷ Così farebbe pensare il cane al seguito, si tratterebbe comunque di un dettaglio di "genere", i testi agiografici infatti non fanno alcun riferimento ad attività venatorie.
- ⁴⁸ La protagonista è corredata dall'indicazione *S(an)c(t)a Margarita*.
- ⁴⁹ Identificato come *Olibrius*.
- ⁵⁰ L'iscrizione esegetica recita: *Rafael angelus*.
- ⁵¹ Ai piedi della vittima: *S(an)c(t)a Mar[ga]rita*.
- ⁵² JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, II, pp. 691-692.
- ⁵³ Il rifiuto è espresso nuovamente davanti ad un personaggio identificato come *Olibrius*.
- ⁵⁴ Sempre connotato dalla scritta *[Oli]brius*.
- ⁵⁵ Nella *passio* greca il carcere si illumina dopo che Margherita sconfisse il drago (TAMMI, *Due versioni*, pp. 35ss.); lo stesso è riportato nella versione latina pubblicata da Mombrizio (cfr. TORTORELLI, *Aree*, p. 45ss.).
- ⁵⁶ La coppia è identificata dalle seguenti scritte: [...] *PS, nutris*.
- ⁵⁷ Nella *passio* greca è nominato solo Teotimo che, secondo la tradizione, ne fu l'autore: TORTORELLI, *Aree*, p. 124.
- ⁵⁸ Accanto alla santa è leggibile la didascalia *Mar[garita]*.
- ⁵⁹ I protagonisti sono individuati dalle scritte: *Ol[ibr]ius, S(an)c(t)a Margarita*.
- ⁶⁰ Accanto agli esecutori si legge: *Carnifices*.
- ⁶¹ Vicino alla cesura rimane: *Ma[rgarita]*.
- ⁶² TORTORELLI, *Aree*, pp. 36ss.; PACE, *La pittura delle origini*, pp. 317ss.; N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Vita Icons and the Painter as Hagiografer*, «Dumbarton Oaks Papers», LIII (1999), pp. 149-165; M. FALLA CASTELFRANCHI, *L'icona agiografica nel Mezzogiorno e sue peculiarità*, in *Agiografia e iconografia*, pp. 167-183; RICCARDI, *Out of Necessity*, pp. 165ss.
- ⁶³ TORTORELLI, *Aree*, p. 52.
- ⁶⁴ JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, pp. 691-695
- ⁶⁵ TORTORELLI, *Aree*, pp. 36ss.
- ⁶⁶ RICCARDI, *Out of Necessity*, pp. 173; ID., *Agiografie dipinte nella Calabria ellenofona. L'affresco di santa Marina/Margherita nella chiesa di Campo a Sant'Andrea Apostolo dello Jonio*, «Iconographica», in c.d.s.
- ⁶⁷ Per esempio: S. Pellegrino a Bominaco, S. Vito Vecchio a Gravina e S. Antonio a Laterza.
- ⁶⁸ BRONZINI, *La leggenda*, pp. 257ss.; TORTORELLI, *Aree*, pp. 40ss.
- ⁶⁹ PRANDI, *Pitture inedite*, p. 302.
- ⁷⁰ GALDI, *Il culto*, pp. 161ss.; Margherita inoltre era la santa eponima della regina consorte sposata da Carlo I d'Angiò in seconde nozze nel 1268.
- ⁷¹ VIVARELLI, *Pittura rupestre*, pp. 554-555.
- ⁷² M. DE GIORGI, *La Koimesis bizantina di Miggiano (Lecce): iconografia e fonti liturgiche*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, «Atti del VII Convegno internazionale, Parma, 21-25 settembre 2004», a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 332-340.
- ⁷³ Boston, Museum of Fine Arts: L. DREWET, *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: the Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, «Gesta», XXXII (1993), 1, pp. 11-20.
- ⁷⁴ SAUGET, s.v. *Marina*, col. 1160.
- ⁷⁵ Cfr. PRANDI, *Pitture inedite*, pp. 302ss.; lo studioso data la decorazione alla seconda metà del Duecento, attribuendola a due maestri distinti anche se dipendenti tra loro. Tra le differenze più rilevanti segnala l'assenza di aureola intorno alla testa di Caterina, esibita invece da Margherita, omissione dovuta forse alla presenza di una vistosa corona sul capo della prima. Lo stesso arco cronologico - ma con una propensione verso l'età angioina - è indicato da: PACE, *La pittura delle origini*, p. 392. Una cronologia che rimonta agli inizi del sec. XIII è suggerita da SPINOSA, *S. Maria*, p. 163, n. 30; all'estremo opposto si colloca la proposta di TORTORELLI, *Aree*, p. 124, di spostare l'intervento pittorico agli inizi del Trecento.
- ⁷⁶ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 105-106; F. ACETO, *La pittura sveva*, in *Mezzogiorno - Federico II - Mezzogiorno*, «Atti del Convegno internazionale di studio, Potenza-Avigliano-Castel Lagopesole-Melfi, 18-23 ottobre 1994», a cura di C.D. Fonseca, Roma 2000, II, pp. 749-776; P. LEONE DE CASTRIS, *Le arti figurative*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, «Atti delle XV giornate normanno-sveve, Bari, 22-25 ottobre 2002», a cura di G. Musca, Bari 2004, pp. 341-357.
- ⁷⁷ PETRUS DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern*, a cura di T. Kölzer, M. Stähli, Sigmaringen 1994; ID., *Liber ad honorem Augusti*, a cura di F. De Rosa, Cassino 2001.
- ⁷⁸ LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, pp. 105-106; ID., *Le arti figurative*, pp. 341ss.; oltre alle opere citate di seguito, nella temperie figurativa dei cicli agiografici di Casaranello lo studioso include uno schizzo nel Ms. SC 74 (olim D.II.35) della Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, le illustrazioni del *Liber de Physiognomia* di Michele Scoto

(Oxford, Bodleian Library, Canon. misc., 555), il calendario dell'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco e un affresco staccato nel Museo Civico di Sulmona.

⁷⁹ F. ACETO, *Novità sull' "Incontro dei tre vivi e dei tre morti" nella Cattedrale di Atri*, «Prospettiva», XCI-XCII (1998), pp. 10-20.

⁸⁰ Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1071; G. OROFINO, *Di padre in figlio. Federico II, Manfredi e l'illustrazione del De arte venandi cum avibus in Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Bari 2011, pp. 137-144 (con bibliografia precedente).

⁸¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 36, f. 522v; A. RULLO, *Alcune novità sulla Bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Arte Medievale», n.s., VI (2007), 2, pp. 133-140 (con bibliografia precedente).

⁸² Lipsia, Universitätsbibliothek, Repositorium II-4° 143; G. OROFINO, *Solatusus homo fuit. I "piaceri del principe" nella miniatura sveva*, in *Mezzogiorno*, pp. 777-793; EAD., *Il contributo di Federico II all'iconografia profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro*, in *Federico II e le nuove culture*, «Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994», a cura di E. Menestò, Spoleto 1995, pp. 393-415.

⁸³ H. TOUBERT, s.v. *Federico II. Miniatura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 126-129.

⁸⁴ Tali caratteri si ritrovano nel celebre Taccuino di Villard de Honnecourt (Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 19093, ff. 16v, 46v) o nelle pitture del priorato di Saint-Romain-le-Puy (Loiret), e soprattutto della cripta della chiesa di Gargillesse (Indre), già segnalate in proposito da LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, pp. 105-106; ID., *Le arti figurative*, p. 341. Su questi complessi monumentali: M.G. SCHUMACHER, *L' église Notre-Dame de Gargillesse*, in *Bas-Berry* (Congrès Archéologique de France, 142), Paris 1987, pp. 117-128; J. FZERAY, *Peintures murales récemment découvertes dans la crypte de l'église de Gargillesse (Indre)*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», (1962), 164-165; A. CARCEL, I. PARRON, JEAN-FRANÇOIS REYNAUD, *Le prieuré de Saint-Romain-le-Puy*, Saint-Étienne 1992.

⁸⁵ Si veda il frammento con la testa di un giovane in S. Maria Assunta a Castellaneta.

⁸⁶ M. BERGER, A. JACOB, *Un nouveau monument byzantin de Terre d'Otrante: la chapelle de Saint Nicolas de Celsorizzo (1283)*, «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici», XXVII (1990), pp. 211-257; M. BERGER, *Les fresques du chevet de la chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo (an. 1283): une image de la vision théophanique et l'illustration de la Divine Liturgie*, in *Puer Apuliae: mélanges offerts à Jean-Marie Martin*, a cura di E. Cuozzo, V. Déroche, A. Peters-Custot, V. Prigent, Paris 2008, pp. 39-50.

⁸⁷ C. GELAO, *Soffitti dipinti trecenteschi di chiese pugliesi: opera di maestranze siciliane?*, in *Arte in Sicilia (1302 - 1458)*, a cura di G. Bellafiore, Palermo 1986, pp. 85-99, propone per l'esecuzione del soffitto un periodo tra il 1327 e il 1351; diversamente M. GABALLO, F. DANIELI, *Il mistero dei segni elementi di iconografia sacra nella Cattedrale di Nardò tra Medioevo ed età barocca*, Galatina 2007, p. 24, restringono l'intervallo agli anni 1332-1351, propendendo però per il periodo 1350-1351.

⁸⁸ M.S. CARDULLI, *Molteplicità di influssi culturali e circolazione di idee in terra d'Otranto: il manoscritto Vallicelliano C7*, «Arte Medievale», VI (2007), 1, pp. 75-84: il manoscritto è localizzato ad Ugento e datato al 1292 da una nota marginale.

⁸⁹ G. CURZI, *Segni e simboli nel soffitto dipinto della cripta del Crocefisso a Ugento (Lecce)*, «Ikon. Journal of Ikonographic Studies», 2 (2009), pp. 191-202.

⁹⁰ M.S. CALÒ MARIANI, *Echi d'Oltremare in Terra d'Otranto: imprese pittoriche e committenza feudale fra XIII e XIV secolo*, in *Il cammino di Gerusalemme*, «Atti del II Convegno internazionale di studio, Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999», a cura M.S. Calò Mariani, Bari 2002, pp. 235-274; A. JACOB, *Une dédicace de sanctuaire inédite à la Masseria Li Monaci, près de Copertino en Terre d'Otrante*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», XCIV (1982), pp. 703-710.

⁹¹ G. CURZI, *Le pitture della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines: la legittimazione del potere*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, «Atti dell'VIII Convegno internazionale, Parma, 20-24 settembre 2005», a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 432-447.

⁹² M. FALLA CASTELFRANCHI, *I programmi iconografici del santuario nelle chiese del territorio di Fasano*, in *Quando abitavamo in grotta*, «Atti del I Convegno internazionale sulla civiltà rupestre, Fasano, 27-29 novembre 2003», a cura di E. Menestò, Spoleto 2004, pp. 109-131.

⁹³ Si vedano ad esempio le immagini dei committenti raffigurate sulle pareti delle chiese rupestri del Crocefisso di Ugento, dei Ss. Stefani a Vaste, di S. Marina a Miggiano, di S. Michele Arcangelo a Copertino, di S. Nicola a Mottola.

⁹⁴ Tra le altre segnalò quelle del S. Sepolcro di Barletta, di S. Lucia a Brindisi e delle cripte di S. Antonio a Laterza, S. Giacomo a Laterza e, soprattutto di S. Lucia a Melfi che, datata al 1292, richiama in alcuni tratti le pitture di Casaranello: RICCARDI, *Out of Necessity*, pp. 165ss.; LEONE DE CASTRIS, *Arti figurative*, pp. 791-818.

⁹⁵ Ad esempio si riscontra in termini analoghi negli alberi e negli animali che popolano il Giudizio Universale di S. Maria del Casale a Brindisi: CURZI, *Santa Maria*, pp. 34-35.

⁹⁶ A. Tomei, S. Paone, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 50-52

⁹⁷ ACETO, *La pittura sveva*, pp. 749ss.

⁹⁸ M. RAMADORI, *Un dipinto angioino in S. Maria in Cellis*, «Lumen», (2010), 27, pp. 20-23; l'autrice identifica il sovrano con Carlo I piuttosto che con Carlo II.

⁹⁹ L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, da S. Maria de Graiano a San Pio di Fontecchio.

¹⁰⁰ «*Ecclesie sancte Marie de Casarano Parvo, confirmatio legati ei facti per quondam Adelisiam Bomiardi, viduam filiam quondam Roberti Bomiardi militis de casali Casarani Parvi, quod casale dicte ecclesie confirmamus; et dicta Adelisia tenebat etiam casale Casarani Magni*»: *Gli atti perduti della Cancelleria Angioina transuntati da Carlo de Lellis*, I, *Il regno di Carlo I*, 2 (Regesta Chartarum Italiae), a cura di B. Mazzoleni, Roma 1942, n. 667, p. 88. A. FOSCARINI, *Armerista e notiziario delle famiglie nobili e feudatarie di Terra d'Otranto*, Lecce 1927, p. 41: ritiene i Baviardo una famiglia di origine francese.

¹⁰¹ FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa*, pp. 161ss.; JACOB, *La consécration*, pp. 147ss.

¹⁰² A. HASELOFF, *Architettura Sveva nell'Italia Meridionale*, Bari 1992 (1920¹), p. 238.

¹⁰³ A. CADEI, *Federico II e Carlo d'Angiò costruttori a Brindisi e a Lucera*, in *Le eredità normanno-sveve*, pp. 235-301: 301.