

Società Salernitana di Storia Patria

RASSEGNA STORICA SALERNITANA

Nuova serie

XXXI/2 - n. 62

dicembre 2014



LAVEGLIA & CARLONE

SOCIETÀ SALERNITANA DI STORIA PATRIA

Presidente: GIUSEPPE CACCIATORE

Consiglio direttivo: MARIA GALANTE (vicepresidente), SALVATORE CICENIA (segretario), VITTORIO SALEMME (tesoriere), GIUSEPPE CIRILLO, † VALDO D'ARIENZO, MICHELA SESSA, PAOLA VALITUTTI, GIOVANNI VITOLO.

Sede: Biblioteca Provinciale di Salerno, via V. Laspro 1, 84126 Salerno.

Sito web: www.storiapatriasalerno.it; e-mail: bibliotecasssp@libero.it

RASSEGNA STORICA SALERNITANA

Rivista semestrale della Società Salernitana di Storia Patria

Fasc. 62, 2014/2 (annata XXXI della Nuova Serie, LXXIII dalla fondazione) - ISSN 0394-4018

Direzione: GIOVANNI VITOLO (responsabile), GIANCARLO ABBAMONTE, GIUSEPPE ACOCELLA, SALVATORE CICENIA, † VALDO D'ARIENZO, MARIA GALANTE, AMALIA GALDI, LUIGI ROSSI.

Comitato scientifico: AURELIO MUSI (presidente), CLAUDIO AZZARA, JEAN-PAUL BOYER, VERA VON FALKENHAUSEN, FABRIZIO LOMONACO, SEBASTIANO MARTELLI, AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, GIUSI ZANICHELLI.

Redazione: FRANCESCO LI PIRA (responsabile), VINCENZO CAPUTO, EMANUELE CATONE, GIUSEPPE MARINI, GIANLUCA SANTANGELO.

Tutti i contributi pubblicati nelle sezioni *Saggi e Documenti* sono sottoposti a due valutazioni anonime (*peer review*).

Abbonamento annuo € 30 (estero € 40); fascicolo singolo € 20; annate arretrate € 40; fascicoli arretrati € 25. Abbonamento sostenitore € 100. I versamenti vanno effettuati sul c/c postale 10506848 intestato a SOCIETÀ SALERNITANA DI STORIA PATRIA. IBAN per i bonifici: IT 39 R 07601152 00000010506848

Fascicolo stampato con il contributo del Ministero dei Beni Culturali.

© 2015 by LAVEGLIACARLONE s.a.s

via Guicciardini, 31 – 84091 Battipaglia – tel./fax 0828 342527

e-mail: info@lavegliacarlone.it; sito Internet: www.lavegliacarlone.it

Stampato nel mese di marzo 2015 da Printi - Manocalzati (AV)

LA CHIESA DI SANTA MARIA DEL CASALE
A BRINDISI IN ETÀ ANGIOINA.
A PROPOSITO DI UN LIBRO RECENTE*

La chiesa di Santa Maria del Casale, fondata a Brindisi tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, rappresenta un episodio di grande importanza nelle vicende artistiche della Puglia medievale, segnalandosi come un caso emblematico della capacità di ricezione e di originale rielaborazione artistica e culturale di una regione che nel corso dei secoli ha saputo fare della propria posizione geografica “periferica” (di volta in volta rispetto alle capitali Costantinopoli, Palermo e Napoli) e della sua funzione di “ponte verso l’Oriente” un fattore di forte caratterizzazione identitaria. L’istituzione nel 1089 del Principato di Taranto da parte di Roberto il Guiscardo per il figlio Boemondo era scaturita dall’ambizione di una prospettiva di espansione verso l’area balcanica e mediorientale. Questa si rivelò ben presto velleitaria, ma la regione continuò a conservare una posizione preminente per gli interessi e gli equilibri politici e territoriali del Regno di Sicilia: il prestigio e la ricchezza dei principi si accrebbero grazie all’acquisizione di prestigiosi titoli onorifici, tra cui quello, puramente nominale, di imperatore di Costantinopoli nel 1313 da parte di Filippo d’Angiò, figlio di Carlo II. Nel corso dell’ultimo ventennio del Trecento, dopo il definitivo fallimento della politica balcanica angioina, si delineò la nascita di una vasta signoria feudale ad opera dei Del Balzo Orsini che raggiunse la sua massima espansione territoriale intorno al 1426, al tempo di Giovanni Antonio, che finì con il costituire quasi uno stato nello stato, facendo concorrenza al potere della Corona. Queste diverse congiunture storiche hanno lasciato tracce visibili nella chiesa di Santa Maria del Casale che, assunta a simbolo dell’autorità angioina nel Principato, ne riflette equilibri e sistemi di potere nel corso del Trecento e del primo Quattrocento.

* Gaetano Curzi, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Gangemi editore, Roma 2013, pp. 158, ill. b\ n.

La rilevanza dell'edificio – a dispetto della sua attuale posizione periferica rispetto al centro urbano e presso l'aeroporto, che certamente non ne favorisce la valorizzazione – è testimoniata da una non trascurabile tradizione di studi e ricerche, che ha visto un infiltrarsi di contributi dopo i restauri degli anni settanta del Novecento, e in particolare dopo la più recente campagna di interventi degli inizi di questo secolo, che ha restituito visibilità e leggibilità alle decorazioni pittoriche. La recente monografia di Gaetano Curzi segna una tappa importante per la conoscenza e la documentazione della chiesa. In un approccio sistematico e complessivo al tema l'A., mettendo a frutto una ricca messe di fonti figurative e scritte, nonché una capillare conoscenza della regione e dei suoi referenti culturali di raggio mediterraneo, sviluppa su canali paralleli, da un lato la ricomposizione delle fila, talvolta intricate, della cronologia delle campagne decorative e dei suoi linguaggi artistici, dall'altro l'interpretazione dei valori simbolici e politici della chiesa nelle sue diverse fasi.

L'edificio fu costruito per iniziativa dell'arcivescovo Andrea Pandone e beneficiò della donazione di terreni da parte di Carlo II d'Angiò nel 1300. Doveva essere terminato nel 1310, se servì da luogo di riunione del tribunale incaricato di istituire il processo contro i Templari. Secondo una consolidata tradizione erudita la chiesa nacque sul sito di una più antica cappella in cui si venerava un'immagine ad affresco della Madonna con il Bambino, che nel corso del Seicento fu collocata sull'altare maggiore, e andò poi perduta durante i restauri del 1919. Ne rimane fortunatamente il ricordo in fotografie precedenti l'intervento. La venerazione mariana del sito non solo rimase viva nel corso dei secoli nell'intitolazione della chiesa, ma continuò a rappresentare un motivo costante nelle diverse campagne decorative che vi si sono susseguite a più riprese nel corso del Trecento.

La pianta della chiesa presenta una navata unica sulla quale si innesta, mediante un imponente arco a sesto acuto, l'ampia zona presbiteriale con coro a terminazione rettilinea affiancato da due cappelle a formare quasi un transetto continuo, e culminante nel capocroce rettangolare. All'esterno l'imponente impianto volumetrico, che assume nel corpo absidale un massiccio aspetto turriforme,

è ingentilito da teorie di archetti pensili e dalla sobria decorazione bicroma ottenuta dall'utilizzo di fasce orizzontali di pietra bianca di Carovigno e ocre del carparo, che sulla facciata viene declinata in eleganti motivi geometrici, spezzati dalla complessa struttura del protiro pensile retto da mensole gradonate. L'A. ricostruisce le componenti del linguaggio architettonico dell'edificio riscontrando, nelle soluzioni planimetriche e decorative, ampie consonanze con altri edifici approssimativamente coevi della regione, per risalire poi a modelli che rimandano sia ad una consolidata tradizione di ricezione di motivi dell'Europa e del Mediterraneo orientale, sia ai più prossimi esempi di architettura francescana del Regno. Le varie fasi di affrescatura, evidentemente obliterando in alcuni punti, di volta in volta, parti degli strati più antichi, danno vita ad un contesto apparentemente caotico. Sulla base dell'analisi stilistica ed iconografica e dell'evidenza materiale (la sovrapposizione di successivi strati di intonaco), e con le cautele imposte dallo stato di conservazione, l'A. ha convincentemente individuato le tracce stilistiche e tematiche per ricostruire le fila di almeno tre fasi principali di intervento, facendo i conti con una possibilità di lettura e di interpretazione talvolta non agevole, sia a causa dello stato di conservazione non sempre ottimale degli affreschi, sia della qualità pittorica non omogenea all'interno degli stessi cicli, che denuncia la presenza di botteghe composte da numerosi artefici.

La prima campagna decorativa si colloca in immediata successione cronologica con la fine del cantiere architettonico (quindi nel corso del primo decennio del Trecento) e fu condotta da una *équipe* guidata da Rinaldo da Taranto, la cui firma si legge sulla lunetta soprastante l'ingresso, in controfacciata: ciò offre all'A. anche lo spunto per un'attenta rilettura del percorso e del catalogo dell'artista nel quale, come anche nel caso di Giovanni da Taranto, per la forza attrattiva della firma si sono andate aggregando opere dal carattere non sempre coerente. Il ciclo brindisino offre pertanto la possibilità di definire la cultura figurativa di questo pittore che accoglie, su una formazione bizantina, gli esiti del gotico occidentale mediato da modelli napoletani. In questa prima fase l'A. individua un programma iconografico i cui episodi, distribuiti in diversi ambienti della chiesa, si ispirano a temi escatologici e cristologici: il

Giudizio Universale in controfacciata, la Teofania sulla parete di fondo dell'area absidale, l'Albero di Jesse e l'Albero della Croce sulla parete settentrionale della navata. Non è possibile escludere che l'originaria decorazione fosse più estesa, interessando anche la parete meridionale della navata. Seppur probabilmente incompleto, il ciclo si presenta tuttavia come un insieme coerente, in cui le manifestazioni della regalità e della maestà di Cristo si combinano con la sua missione di redenzione e con il tema, dalle spiccate valenze dinastiche, della sua genealogia. La presenza costante della Vergine – le cui storie furono successivamente affrescate nelle vele del capocroce – offre parallelamente un motivo unificante all'interno dei diversi cicli.

La profusione di stemmi angioini, combinati con quello papale e con le insegne delle città di Brindisi e Taranto sulle fasce decorative, permette di ricondurre la commissione di questa prima campagna di affresatura al patrocinio angioino: Filippo di Taranto, investito della titolarità del Principato nel 1294, del resto, volle istituire nella chiesa una cappella "imperiale" destinata alle celebrazioni «*ad ipsius Beate Virginis gloriam et progenitorum nostrorum et nostre animarum salutem*», che con convincenti argomenti fondati su evidenze di tipo documentario, materiale e decorativo, l'A. individua nello spazio sulla sinistra dell'altare maggiore. Sebbene la chiesa non fosse stata concepita come pantheon familiare (il principe fu seppellito nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, e rimane del tutto misteriosa la notizia seicentesca della presenza, oggi non più verificabile, di una *gisante* in marmo nella stessa cappella), nondimeno assurse a simbolo dell'autorità politica del principe e della dinastia. Ne è prova il fatto che, a partire dal secondo quarto del Trecento, gli esponenti dell'*élite* del Regno e del Principato ambirono a ritagliarsi uno spazio di visibilità nella chiesa, facendosi rappresentare, come si dirà, nella dignità del proprio ruolo politico, ma anche attraverso l'acquisizione di spazi privati. Non è un caso, quindi, che agli inizi del Quattrocento il principe Giovanni Antonio Del Balzo Orsini facesse apporre – come riferiscono le fonti – le proprie insegne sulle pareti della cappella "imperiale" (o forse dell'adiacente capocroce) di Santa Maria del Casale, a voler marcare l'ambiente con l'emblema della propria dinastia, in segno di "appropria-

zione” di uno spazio dall’alto valore simbolico e politico. Il precedente in tal senso più significativo risale al 1363 quando un influente membro della corte angioina, Leonardo signore di Tocco di Caudio, conte di Zante e Cefalonia, ciambellano e vicario del principe Roberto di Taranto, aveva ottenuto in patronato la cappella sul lato destro del transetto, concepita già in origine in *pendant* con quella “imperiale” e intitolata a Santa Caterina d’Alessandria. Il culto per la santa era molto caro alla famiglia angioina, come attestano i cicli pittorici e scultorei napoletani nelle chiese di Santa Maria Donnaregina e di Santa Chiara, nonché le numerose immagini votive esibite sulle fronti dei sepolcri reali e nobiliari. In questo caso la scelta è da interpretarsi, come propone l’A., anche in segno di omaggio alla madre di Filippo di Taranto, Caterina di Courtenay, e più in generale ad una tradizione ben radicata in Puglia già dalla fine del Duecento: a santa Caterina sarebbe stata infatti dedicata, sullo scorcio del secolo, la grandiosa chiesa eretta a Galatina per volere dei Del Balzo Orsini, nella fase di massima affermazione del loro potere.

La decorazione della cappella “imperiale” e di quella di Santa Caterina, databile intorno al 1313, è ad considerarsi frutto della seconda fase di intervento. Del programma pittorico del primo ambiente rimangono però solo frammentari e molto rovinati lacerti, tra cui la figura di san Ludovico di Tolosa, al quale probabilmente era intitolato lo spazio, a celebrazione della santità dinastica angioina. L’altra cappella presenta sulla parete esterna, rivolta verso il presbitero, un ricco ciclo con episodi della santa; al suo interno un insieme composito, con immagini di santi, un’Annunciazione e una Crocifissione, è frutto di distinte campagne decorative databili tra il secondo decennio e la metà del secolo.

La speciale predilezione accordata a Santa Maria del Casale da Filippo e dal suo successore Roberto ispirò l’iniziativa di nobili e dignitari che, tra il secondo e il terzo quarto del Trecento, si fecero rappresentare in una serie di pannelli votivi distribuiti nella navata e nel capocroce, presumibilmente in corrispondenza dei rispettivi spazi di patronato all’interno della chiesa. Le immagini declinano con poche variabili uno schema comune (il devoto in preghiera al cospetto della Vergine in Maestà, accompagnato dal suo seguito di armigeri,

e talvolta introdotto da un santo) ed esibiscono con grande evidenza i blasoni familiari dipinti sulle ampie cornici. Le scene, così costruite, intendono celebrare non la gloria dinastica e familiare del penitente, quanto piuttosto il suo ruolo politico, attingendo a modelli figurativi e iconografici che virano ormai, decisamente, verso quelli in voga nella capitale del Regno. Il più antico di questi interventi è da ricondursi alla committenza di Nicola della Marra, alto dignitario della corte di Roberto d'Angiò, che intorno al 1330 si fece ritrarre in una vivace immagine che restituisce, pur nell'ambientazione religiosa, il sottile gusto per la rappresentazione degli abiti e delle insegne feudali. A questa iniziativa seguirono quelle analoghe dei Muscettola, e di altre famiglie identificate in via ipotetica con i Sanseverino e gli Arcuccio, mentre una virata del modello in senso privato e familiare si osserva nel più tardo pannello disposto nell'angolo nordorientale del capocroce, in cui l'A. individua un esponente della famiglia Del Balzo, Giacomo, e sua moglie, la principessa Agnese d'Angiò Durazzo: è da riconoscerli, probabilmente, il primo passo verso la più decisa acquisizione dello spazio da parte della famiglia al tempo di Giovanni Antonio. Le trasformazioni dell'edificio nel corso dei secoli, la perdita delle porzioni basse delle pitture e il silenzio delle fonti, ostacolando la ricostruzione degli usi e delle funzioni liturgiche che si svolgevano nello spazio della navata, sottraggono quindi molto alla piena comprensione di questo importante episodio di patronato nobiliare, unico nel suo genere – per quanto ne sappiamo – nel Regno, e fondamentale per seguire, al tempo stesso, la continuità d'uso e la vitalità sul piano simbolico dell'edificio. Nessuno dei personaggi in questione, a quanto risulta, pare infatti risiedesse nel territorio del Principato, né fu sepolto nella chiesa, come del resto nessuno dei principi angioini. Gli affreschi in questione e il probabile patronato su alcuni spazi della chiesa da parte di privati non rifletterebero, pertanto, una consuetudine reale con l'edificio: questa terza fase di decorazione si configura pertanto come il segno dell'appropriazione da parte delle famiglie nobili dello spazio ecclesiale, che diventa una vetrina degli equilibri politici locali e non solo.

A fare da contorno a questi nuclei decorativi ben identificabili si registrano infine, disposti in vari ambienti della chiesa, interventi più

circoscritti, databili durante l'intero arco del Trecento, dei quali non sempre è agevole ricostruire occasioni e committenza: pannelli votivi con figure isolate di santi, episodi dei Vangeli, Storie della Passione, riconducibili a diversi artisti la cui cultura figurativa risulta essere ben radicata, variamente, nella locale tradizione bizantina o in modelli balcanici, mediorientali, centroeuropei.

L'ampia e dettagliata ricostruzione delle vicende decorative della chiesa permette all'A. di seguire, nel corso di circa un secolo di storia dell'edificio, una vera e propria parabola politica. La vocazione culturale della regione, con i suoi peculiari caratteri, e le relazioni artistiche del cantiere di Santa Maria del Casale con il resto del Regno risultano inoltre identificati con grande equilibrio, restituendo un quadro convincente, dal quale sono avulse rigide e abusate categorie interpretative (prima fra tutte quella di "centro" e "periferia"). La trama delle precise relazioni con Napoli non sfugge tuttavia all'A., che individua puntuali riscontri con temi e consuetudini care alla tradizione angioina e consonanze con quanto veniva elaborato e messo in scena nella capitale: l'uso da parte della casa regnante di ritagliarsi spazi di celebrazione dinastica e familiare in chiese di più antica e prestigiosa fondazione, la devozione per il santo di famiglia, Ludovico di Tolosa, e per altri particolari culti (*in primis* quello per santa Caterina d'Alessandria), la ripresa di precisi temi iconografici e decorativi, l'ambizione da parte della nobiltà di condividere lo spazio sacro con l'autorità politica, quasi inscenando la composizione di una corte feudale (che a Napoli si espresse, piuttosto, nell'istituzione di cappelle private nelle chiese, soprattutto in quelle verso le quali la corte ebbe speciale predilezione). Sebbene l'A. scelga di non amplificare l'individuazione di questi rapporti con Napoli a livello di interpretazione simbolica, offre tuttavia precise coordinate per inserire questa impresa all'interno di una più ampia strategia angioina di autorappresentazione che, proprio negli anni in cui veniva condotta la prima campagna decorativa a Santa Maria del Casale, era in piena fase sperimentale. Nei primi decenni del Trecento la capitale si andava infatti arricchendo, anche per iniziativa della corte, di prestigiosi edifici riccamente decorati: sono gli anni in cui la dinastia definiva, con il notevole contributo dell'architettura e delle arti figurative, una propria immagine pubblica, ri-

correndo a simboli di forte impatto che proiettassero la regalità in una dimensione astratta e atemporale. La chiesa di Santa Maria Donnaregina fu ricostruita e decorata per volere della regina Maria d'Ungheria, madre di Filippo di Taranto, entro il secondo decennio del Trecento. Questa impresa presenta a mio avviso non poche tangenze con quella brindisina, per lo meno nella sua prima fase decorativa riconducibile al patronato di Filippo d'Angiò, quanto alle scelte di tipo tematico e iconografico del ciclo pittorico, che investono la stessa immagine della committenza, sublimata in una serie di rapporti e di rimandi all'immagine divina che di fatto la inquadra in un superiore ordine simbolico. Fatte salve le indubbie peculiarità del programma brindisino, non andrebbe trascurata una lettura dell'impresa in relazione al cantiere napoletano: non nel senso di una dipendenza dell'uno dell'altro, quanto piuttosto, come sembra del resto suggerire lo stesso A., di una consonanza di intenzioni, di circolazione di precisi simboli e modelli di rappresentazione del potere. Il protagonismo in campo religioso e artistico del principe è, del resto, ben noto già da altri episodi, e la vicenda ricostruita in questo studio consente di aprire un ulteriore canale per approfondire il profilo e l'attività di questo personaggio, la cui ambizione lo spinse spesso a porsi in chiara concorrenza con quanto veniva elaborato e proposto dalla corte a Napoli. Filippo patrocinò, infatti, lautamente l'abbazia benedettina di Montevergine, fondata nel 1119 da Guglielmo da Vercelli presso Avellino. Anche in questo caso, come in quello di Santa Maria del Casale, la sua azione si esercitò su un luogo di culto mariano di più antica fondazione. Egli promosse il rinnovamento edilizio della chiesa – come farebbero intendere lo stile sobrio del portale principale, assimilabile a quello della sala capitolare di San Lorenzo Maggiore a Napoli, e l'attestazione erudita cinquecentesca circa la presenza delle sue armi nelle vetrate gotiche della tribuna – e la fondazione di una cappella di famiglia, alla cui decorazione lavorò Montano d'Arezzo. Il pittore, “familiare” del principe e già attivo per lui nella cappella del palazzo napoletano in Via dei Tribunali, realizzò a Montevergine un ciclo di affreschi e la celebre tavola della Vergine, oggi sull'altare maggiore della nuova chiesa. L'importanza simbolica dell'iniziativa è confermata dal fatto che l'opera di Filippo sarebbe stata continuata dal figlio Luigi, secondo

marito della regina Giovanna I, in concorrenza con il mausoleo reale creato dagli angioini a Santa Chiara: nel 1347, infatti, il futuro sovrano avrebbe fatto riallestire la cappella di famiglia, che aveva già ospitato nel 1346 la tomba della madre, Caterina II di Valois, e più tardi avrebbe ricevuto anche quelle della sorella Maria, e infine la sua nel 1362. Analogamente a quanto si verificò a Santa Maria del Casale, infine, anche a Montevergine il prestigio dell'abbazia e il favore ad essa accordato dagli angioini ne fecero un importante polo di committenza e di produzione artistica nel Regno, incoraggiando l'emulazione dei nobili, che si aggiudicarono il patronato di una cappella, come il protonotaio del Regno Bartolomeo di Capua.

La restituzione di un episodio artistico così compiuto e a grandi linee ancora leggibile, quale quello di Santa Maria del Casale, stimola dunque una profonda riflessione sul ruolo e sul contributo delle "periferie" alle strategie propagandistiche dei membri della dinastia angioina, alla cui conoscenza e valorizzazione hanno probabilmente molto nociuto anche i rifacimenti spesso profondi di edifici e cappelle operati nel corso dei secoli.

Tale impresa, infine, consente di recuperare l'esempio di importanti precedenti per iniziative di grande respiro e ambizione che tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento videro emergere nello stesso territorio il deciso protagonismo delle *élites* locali: mi riferisco in particolare a quella, già citata, di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina, che dimostra una grande capacità da parte di committenti e artisti di ripensare e rielaborare liberamente i modelli iconografici proposti nella capitale attingendo al ricco patrimonio della tradizione regionale, e aprendo al tempo stesso a nuove e aggiornate correnti culturali (quella tardogotica, in questo caso).

PAOLA VITOLO



Brindisi, Santa Maria del Casale, facciata



Brindisi, Santa Maria del Casale, interno

SOCIETÀ SALERNITANA DI STORIA PATRIA

Presidente: GIUSEPPE CACCIATORE

Consiglio direttivo: MARIA GALANTE (vicepresidente), SALVATORE CICIENIA (segretario), VITTORIO SALEMME (tesoriere), GIUSEPPE CIRILLO, † VALDO D'ARIENZO, MICHELA SESSA, PAOLA VALITUTTI, GIOVANNI VITOLO.

Sede: Biblioteca Provinciale di Salerno, via V. Laspro 1, 84126 Salerno.
Sito web: www.storiapatriasalerno.it; e-mail: bibliotecassp@libero.it

RASSEGNA STORICA SALERNITANA

Rivista semestrale della Società Salernitana di Storia Patria

Fasc. 62, 2014/2 (annata XXXI della Nuova Serie, LXXIII dalla fondazione) - ISSN 0394-4018

Direzione: GIOVANNI VITOLO (responsabile), GIANCARLO ABBAMONTE, GIUSEPPE ACOCELLA, SALVATORE CICIENIA, † VALDO D'ARIENZO, MARIA GALANTE, AMALIA GALDI, LUIGI ROSSI.

Comitato scientifico: AURELIO MUSI (presidente), CLAUDIO AZZARA, JEAN-PAUL BOYER, VERA VON FALKENHAUSEN, FABRIZIO LOMONACO, SEBASTIANO MARTELLI, AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, GIUSI ZANICHELLI.

Redazione: FRANCESCO LI PIRA (responsabile), VINCENZO CAPUTO, EMANUELE CATONE, GIUSEPPE MARINI, GIANLUCA SANTANGELO.

Tutti i contributi pubblicati nelle sezioni *Saggi* e *Documenti* sono sottoposti a due valutazioni anonime (*peer review*).

Abbonamento annuo € 30 (estero € 40); fascicolo singolo € 20; annate arretrate € 40; fascicoli arretrati € 25. Abbonamento sostenitore € 100.
I versamenti vanno effettuati sul c/c postale 10506848 intestato a SOCIETÀ SALERNITANA DI STORIA PATRIA. IBAN per i bonifici: IT 39 R 07601152 00000010506848

Fascicolo stampato con il contributo del Ministero dei Beni Culturali.

© 2015 by LAVEGLIACARLONE s.a.s

via Guicciardini, 31 - 84091 Battipaglia - tel./fax 0828 342527

e-mail: info@lavegliacarlone.it; sito Internet: www.lavegliacarlone.it

Stampato nel mese di marzo 2015 da Printi - Manocalzati (AV)

SOMMARIO

SAGGI

- 7 Riassunti/abstracts
- 11 TOMMASO INDELLI, *Il "servaggio" nel Mezzogiorno normanno attraverso l'analisi della legislazione del Regno (XII sec.)*
- 61 † VALDO D'ARIENZO, *La comunità ebraica a Salerno tra Medioevo ed Età moderna. Banchi di pegno e banchieri in area campana nel XV secolo*
- 107 GIANCARLO CAVALLO, *Ludovico de Bartolomeis nella prima guerra mondiale. Frammento di un diario su cartoline*

NOTE, DISCUSSIONI E CONFRONTI

- 153 PAOLA VITOLO, *La chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi in età angioina. A proposito di un libro recente*
- 163 AURELIO MUSI, *La questione italiana. Il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*
- 175 MARCELLO ANDRIA, *Produzione e politica editoriale degli Alleati dopo lo Sbarco di Salerno: libri, quotidiani, riviste (1943-1946). A proposito di un libro recente*

DOCUMENTI

- 179 VINCENZO CAPUTO, *La Badia di Cava dei Tirreni in età moderna tra rendite, investimenti, crisi economiche e qualità della vita*