



FRANCESCO DI PALO

CIELO E TERRA

Percorsi dell'arte sacra, dell'iconografia, della devozione,
della committenza a Corato Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700

Regione Puglia - Assessorato P. I.
C.R.S.E.C. BA/5 - Ruvo di Puglia

ED INSIEME



REGIONE PUGLIA
Assessorato alla Pubblica Istruzione
C.R.S.E.C. BA/5

FRANCESCO DI PALO

CIELO E TERRA

Percorsi dell'arte sacra, dell'iconografia, della devozione,
della committenza a Corato Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700



ED INSIEME

L'edizione del volume è stata promossa da:

- *REGIONE PUGLIA/Assessorato alla P. I.
Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali
Distretto BA/5 Ruvo di Puglia-Corato-Terlizzi
con il patrocinio dei Comuni di Corato,
Ruvo di Puglia e Terlizzi;*
- *Editrice ED INSIEME di Renato Bruccoli*

Assessore P.I. e Promozione Culturale:

GIUSEPPE SEMERARO

Dirigente Coordinatore Settore P.I.:

NICOLA CARDINALE

Dirigente Ufficio Centrale C.R.S.E.C.:

ENRICO BAGNATO

Responsabile C.R.S.E.C./BA 5:

IOLANDA DI TERLIZZI

Operatori culturali:

PATRIZIA CORMIO; MARIA GIUSEPPE DE CHIRICO; ANGELA DI GIOIA; PASQUALE GISONDA; MARIA GRAMEGNA; GIACINTO IURILLI; VITO MARCHETTI; SERGIO MAZZILLI; GIUSEPPINA PIARULLI; VINCENZO URSI.

Le fotografie del saggio critico e delle schede di censimento, dove indicato, sono di:

GIUSEPPE CILIBERTI

Fotolito e stampa: Centro Stampa litografica. s.n.c.

Progetto grafico: graphic PaVi

- © *sulle schede di censimento e sulle immagini ove non diversamente indicato: Regione Puglia.*
- © *sul titolo e foto di copertina, sul saggio, sulle immagini, anche delle schede di censimento, con la seguente indicazione (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.) o (foto Archivio F.D.P.): Francesco Di Palo.*
- © *ED INSIEME sulla presente edizione
Collana: CITTÀ UOMINI COSE/1*

Della presente edizione sono state stampate 1500 copie.

Ogni riproduzione totale o parziale e la diffusione con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia anche ad uso interno o didattico, sono da considerarsi illecite e quindi perseguibili per legge senza l'autorizzazione scritta dell'autore e del proprietario delle immagini.

In copertina: GIUSEPPE SANMARTINO (scultore) (1720-1792) - BIAGIO GIORDANO (argentiere) (not. 1774-1793), S. Rocco (1793) - particolare. Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



REGIONE PUGLIA

Il rilancio della Puglia, terra che ha visto l'avvicinarsi di straordinarie civiltà, non può che partire dalla constatazione che il patrimonio storico e artistico costituisce sicuramente il momento di maggiore coesione e insieme la risorsa più importante di cui dispone la Regione.

La nostra capacità progettuale si misura, e ancor di più si misurerà, nella prospettiva di un adeguato inserimento di questa risorsa nei circuiti di valorizzazione delle identità che la Comunità Europea ha individuato essere asse portante di una integrazione che, per essere vera e compiuta, trascende da quella meramente economica, per esaltare quella culturale.

Il progetto che viene pubblicato, per le finalità che persegue si inserisce quindi coerentemente e a pieno titolo nelle linee "strategiche" di una convinta opera di tutela, conoscenza e valorizzazione quale da tempo va perseguendo la Regione Puglia.

Il lavoro condotto dal CRSEC BA/5 rappresenta peraltro una felice esperienza di collaborazione con le Amministrazioni locali che con noi condividono analoghe aspirazioni di crescita civile e culturale. Ma è soprattutto un esempio emblematico del valore che possono assumere i beni culturali all'interno dei territori di pertinenza, riconnettendo i fili della storia spesso interrotti bruscamente da vicende storiche, disattenzione, incuria.

Non va trascurato che esso costituisce soprattutto un qualificato servizio reso alle comunità che hanno espresso nel passato tali beni e che ora, spesso inconsapevolmente, ne sono custodi; un servizio reso a tutti noi che a volte crediamo di conoscere senza in realtà cogliere la fitta presenza di segni lasciati dal confronto-scontro delle "storie" nei luoghi che appartengono oggi al nostro quotidiano.

E non poteva esserci momento migliore per questa pubblicazione: l'anno giubilare che sta per iniziare costituisce uno straordinario riflettore capace di illuminare, e si spera con effetti duraturi, cose che per lungo tempo abbiamo lasciato in ombra restituendoci luoghi, immagini, vicende che rendono la nostra Puglia veramente unica sotto molti aspetti.

Giuseppe Semeraro

Assessore regionale P.I. e Promozione Culturale

C.R.S.E.C. BA/5

La tutela e valorizzazione del patrimonio culturale comincia da una migliore conoscenza di ciò che esso rappresenta, dalla ricostruzione delle origini storiche, dai valori che esso racchiude.

Il nostro è un territorio con un rilevante patrimonio artistico espressione della vicenda culturale, religiosa, politica, sociale e produttiva di cui si conservano di cui si conservano ancora preziosi ed evidenti segni.

Tracce di storia importanti per significatività ma spesso meno appariscenti, possono andare perse per sempre con un inevitabile depauperamento se non proprio smarrimento della memoria storica collettiva.

Nell'intento di conoscere e tutelare questo patrimonio in gran parte ignorato, nel 1988, in collaborazione con l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bari, fu realizzato dal C.R.S.E.C. (Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali) il progetto speciale: "Valorizzazione dei beni culturali di arte sacra di Ruvo, Corato e Terlizzi".

La ricerca era finalizzata al censimento e alla catalogazione delle opere di destinazione sacra, nel territorio distrettuale, relative al periodo compreso tra il XIII e il XVIII secolo. Questo lavoro di catalogazione ha rivelato una insospettata qualità di dipinti, sculture, arredi, argenterie risultate per la prima volta oggetto di studio. La notevole importanza dei dati emersi dalla schedatura ha richiesto una indagine approfondita sul contesto storico e culturale, affidata al dott. Francesco Di Palo che, in un ampio saggio critico introduttivo, alla luce di nuove acquisizioni storico documentarie, fornisce gli elementi per quella riflessione che legata alla memoria dirime e spiega molti aspetti dell'affascinante intreccio di fede e arte nel vivere quotidiano.

Un ringraziamento per quanti a vario titolo hanno contribuito alla stesura del presente volume e in particolare alla dott.sa Luciana Cusmano Livrea e alla dott.sa Adriana Pepe dell'Istituto di Storia dell'Arte (Università di Bari) che hanno curato il coordinamento scientifico della ricognizione inventariale, alla dott.sa Maria Angelastri e alla dott.sa Angela De Paola per la realizzazione delle schede, ai vescovi, ai parroci e a quanti hanno permesso l'accesso alle opere d'arte censite; al dott. Francesco Di Palo per il prezioso contributo e impegno profuso; all'editore per il prestigio editoriale conferito all'opera.

Infine a tutti gli Operatori del C.R.S.E.C. BA/5 per la professionalità dimostrata.

Iolanda Di Terlizzi
Responsabile C.R.S.E.C. BA/5 di Ruvo di Puglia



COMUNE DI CORATO

Corato va gradualmente ed egregiamente ricollocandosi nell'ambito delle vicende culturali della Puglia, mostrando una vivacità e un interesse per il proprio patrimonio artistico, mirabile sintesi della storia presente e futura.

Rimane un obbligo prioritario di chi ha la responsabilità del buon funzionamento della cosa pubblica, farsi carico della sua salvaguardia per consentirne la trasmissione alle nuove generazioni. Queste, riannodando i fili della storia, dovranno proseguire il cammino di civiltà e operosità che da sempre ha caratterizzato la città di Corato.

In quest'ottica non si poteva non salutare con grande interesse e soddisfazione l'impegnativo lavoro di censimento e studio del patrimonio ecclesiastico cittadino, pubblicato in questo volume, e apprezzarne il rigore scientifico.

Al C.R.S.E.C. va riconosciuto il merito di aver dato impulso all'iniziativa e di aver censito opere importanti spesso ignorate; al dott. Di Palo l'apprezzamento per aver condotto alla corretta lettura di tali opere e aver fatto comprendere che un'opera d'arte, grande o piccola che sia, è espressione di mentalità e cultura nonché un pezzo di storia ancora vivo e palpitante che caratterizza la società che l'ha espressa.

Il volume, inoltre, risulta essere utile strumento non solo di promozione in ambito territoriale più vasto ed omogeneo della stessa Corato, ma altresì mezzo idoneo per un'accorta gestione del territorio da parte del politico attento.

L'Amministrazione Comunale di Corato è pertanto lieta di aver contribuito all'iniziativa che certamente favorisce la crescita culturale e lo sviluppo turistico.

Anna Mininno
Assessore alla Cultura

Luigi Di Gennaro
Sindaco



COMUNE DI RUVO DI PUGLIA

La centralità dei beni culturali per l'economia italiana e del meridione in particolare è ormai dato acquisito della coscienza collettiva. Sottratti alla sfera della mera curiosità intellettuale, a valutazioni di stampo puramente estetico, come anche a visioni riduttive che ne facevano una sorta di svago per ricchi, si è finalmente compreso che la gestione, tutela, valorizzazione e promozione del patrimonio storico e artistico costituisce una grande opportunità di crescita civile, democratica, economica per tutti. Una opportunità valida per grandi e minuscole realtà: per il Paese, per le città d'arte come per le piccole - non per questo meno ricche di testimonianze - comunità della cosiddetta "Italia minore".

E' un ripensamento che investe in pieno anche Ruvo tra ansie di crescita culturale e prospettive di sviluppo turistico. E' di palese evidenza che politica credibile di tutela e valorizzazione non può prescindere da un'azione di ricognizione, studio e conoscenza. Sono queste motivazioni a rendere oltremodo attuale, stimolante e per certi aspetti affascinante il volume *Cielo e Terra*: esso, oltre a proporre una significativa e per molti aspetti inedita campionatura dei beni culturali religiosi presenti nel territorio ne fornisce una lettura che spazza via alcuni luoghi comuni, restituendo la piena integrazione al vissuto storico. Sarà per molti una autentica scoperta di luoghi, tempi, sensibilità, idee e ideologie di cui quei beni sono espressione e testimonianza e per i quali sono stati pensati e prodotti.

Coerente a questa impostazione di fondo, il progetto promosso dal C.R.S.E.C. BA/5 ha incontrato il favore della Civica Amministrazione di Ruvo impegnata ormai da anni in una attenta politica di riscoperta, nella certezza che la valorizzazione, la conservazione, la promozione sono elementi importanti e irrinunciabili della rivitalizzazione dell'intero territorio, fattori di miglioramento qualitativo della vita di tutti i cittadini, opportunità di crescita.

Lia Caldarola
Sindaco



COMUNE DI TERLIZZI

La valorizzazione del patrimonio culturale di una comunità passa soprattutto attraverso mirati processi di rivitalizzante conoscenza. Un presupposto, questo, che, nel corso degli ultimi anni, è andato sempre più ridefinendosi sul piano metodologico, decisamente innovativo e perciò in grado di realizzare progetti di studio non marginali ma ambiziosi e credibili. Ciò ha consentito di superare, in gran parte, l'impostazione municipalistica di vecchio stampo, aprendo la ricerca al confronto su ambiti territoriali di più vasto respiro.

Il volume qui presentato si colloca a pieno titolo in questo quadro di riferimento, delineando infatti una caratterizzazione del tutto nuova e certamente molto suggestiva.

Le valenze prospettate sono molteplici e rientrano compiutamente nelle aspettative di quanti desiderano approfondire organicamente la conoscenza del ricco patrimonio artistico delle tre città indagate.

Per quanto attiene Terlizzi, il lavoro svolto da Francesco Di Palo con ammirabile impegno e competenza, è in piena sintonia con gli obiettivi programmatici dell'Amministrazione Comunale che, consapevole di dover svolgere un ruolo di raccordo e di stimolo, ha riservato e continua a riservare, con varie iniziative, una particolare attenzione sul versante della promozione culturale.

Le pagine che ci riguardano si propongono, infatti, come un affascinante viaggio nel mondo dell'arte cittadino, ripercorrendo le tappe più significative, riesaminandolo con occhi diversi, indagando le peculiarità e i complessi rapporti con le varie committenze.

L'auspicio è che questa importante ricerca possa incontrare l'attenzione, l'interesse e il consenso di numerosi lettori.

Angelo D'Ambrosio
Assessore alla Cultura

Alberto Amendolagine
Sindaco

La devozione verso Santi e Madonne costituisce indubbiamente l'aspetto più caratterizzante dell'antica vita religiosa delle nostre popolazioni. Non raramente tale devozione trascende il dato più propriamente spirituale, teologico, per allargarsi al fatto istituzionale (che si presenta quasi come una 'giustificazione' di una nuova esperienza religiosa o della nascita di una nuova comunità), al dato sociale e culturale.

Aspetti, questi ultimi, (da non considerarsi necessariamente distinti dagli altri), col primo dei quali, il sociale, vogliamo riferirci a quell'anelito di coesione, identità di una città o di un gruppo che solitamente si esprime nella figura del santo patrono. Da lui l'intera comunità o i singoli individui invocano la prosperità del paese o la vittoria contro i nemici invasori, i saraceni e i briganti o attendono la protezione del focolare domestico contro i pericoli delle malattie, della carestia, della peste. Ma c'è un altro aspetto, per così dire, culturale, che è possibile evidenziare in queste devozioni. Esse, indubbiamente, fanno riferimento a modelli di vita e di pietà che sono raccontati nelle diverse Vitae, nelle storie popolari e compendiosamente nell'iconografia, che sono quindi sicuro tramite fino a noi di salde tradizioni e di incrollabili valori. Valori coi quali, e in funzione dei quali, gli antichi misuravano ogni momento della vita quotidiana.

Sterile è, perciò, in questo campo, la distinzione tra storico e romanzato. Non serve accertare la veridicità di quanto viene narrato; serve di più porsi nei contesti ambientali, geografici, cronologici ed ecclesiologici espressi da questi modelli e documentare come essi -a diversi livelli- abbiano accompagnato le ansie, le preoccupazioni, le attese di una comunità, di un quartiere, di una famiglia, di un individuo.

Fenomeni socio-culturali di grande significato sono indubbiamente le tante produzioni artistiche religiose e culturali in genere presenti sul nostro territorio. Francesco Di Palo ha cominciato a metterle insieme in modo organico.

Gli uffici diocesani per la Pastorale della Cultura e di Arte Sacra e Beni Culturali di Trani hanno voluto incoraggiare e sostenere questa iniziativa e si sono dichiarati pronti a collaborare per ulteriori indagini che vanno estese alle altre città delle due diocesi. Bisognerà poi studiare il tutto sotto il profilo più propriamente agiografico, culturale, iconografico e quindi antropologico. Ma è necessario che anche i singoli cittadini collaborino a segnalarci i tanti pezzi, le tante 'storie' che rimangono sconosciute. Rivolgiamo un appello. Dare la possibilità agli studiosi di catalogare questi pezzi, di ricostruire l'esatta notizia della loro provenienza vuol dire offrire un contributo fattivo al recupero della memoria storica dei nostri paesi, senza la quale non c'è vera crescita civile, anzi se ne resta orfani.

Vincenzo Pavan
Direttore dell'Ufficio per la Pastorale della Cultura
Diocesi di Trani - Barletta - Bisceglie

L'Autore esprime il grazie più sincero e sentito a quanti hanno consentito la realizzazione del volume e collaborato in vario modo.

Un grazie particolare a :

- *S.E. Mons. CARMELO CASSATI, Arcivescovo della Diocesi di Trani-Barletta-Bisceglie;*
- *S. E. Mons. DONATO NEGRO, Vescovo della Diocesi di Molfetta-Ruvo di Puglia-Giovinazzo-Terlizzi.*

*A Caterina e Adriana
che riempiono di gioia
i nostri giorni*

Inoltre per la premurosa disponibilità, per i preziosi suggerimenti, per la cordiale collaborazione nel corso delle ricerche e delle riprese fotografiche:

- *Mons. FELICE DI MOLFETTA, Presidente della Commissione Diocesana per i beni culturali ecclesiastici e l'arte sacra (Diocesi di Molfetta);*
- *mons. LUCA MASCIAVÈ vicario foraneo - Corato;*

e i rev.mi Parroci e Rettori di

- **Corato:** don LUIGI DE PALMA; mons. VITANTONIO PATRUNO; don GINO TARANTINI;
- **Ruvo di Puglia:** don PAOLO CAPPELLUTI; don MICHELE DEL VECCHIO; don GIUSEPPE DE RUVO; don VITO MARINO; mons. VINCENZO PELLEGRINI; mons. VINCENZO PELLICANI; don VINCENZO SPERANZA; don SALVATORE SUMMO.
- **Terlizzi:** mons. GAETANO VALENTE; don PASQUALE DE PALMA; don GIUSEPPE DE PALMA; don MICHELE CIPRIANI; don MICHELE MARELLA; don VINCENZO BORAGINE; padre DANTE;

i signori Priori e componenti delle Confraternite:

CORRADO BERNOCCO; LUIGI BUCCI; SABINO COLAMESTA; MICHELE MONTARULI; MICHELE PELLICANI; ANTONIO ROSSINI; FRANCESCO SPARPANO.

un particolare debito di riconoscenza ho ancora una volta contratto con VINCENZO PANSINI e FRANCESCO SCARDIGNO (Centro Stampa Lit.), GIUSEPPE CILIBERTI (fotografo), RENATO BRUCOLI (editore): senza la loro competenza e "complicità" questo libro sarebbe apparso meno bello e interessante.

Introduzione

Terra di splendide cattedrali, di chiese e di architetture civili e militari la Puglia appariva arida di altre forme d'arte quali la pittura e la scultura.

Il ricordo di una mitica età dell'oro dell'arte riferita soprattutto alla lunga stagione del romanico, sembra affiorare nelle parole di Mario Salmi quando, agli inizi del secolo in un saggio pionieristico sulla pittura nella nostra regione, loda i pugliesi come costruttori e architetti -complici gli abbondanti e pregevoli giacimenti di pietra- ma di essi dice pure che "ignorano o quasi la scultura che non avesse valore decorativo, non si esercitasse cioè ad ornamento dell'architettura". Anche per quanto riguardava la pittura nessun artista era paragonabile a quelli attivi in altre aree italiane e di conseguenza non si ebbero che "manifestazioni pittoriche di secondario interesse". "La Puglia rimase così quasi del tutto indifferente a quel grande fenomeno nostro che è il Rinascimento, sebbene non le mancassero intensi rapporti di coltura e di commercio coi maggiori centri d'Italia; e se nel periodo medioevale è tributaria principalmente della pittura bizantina fiorita nelle grotte basiliane di Terra d'Otranto ed ascisa quindi alle spaziose pareti delle chiese, durante la Rinascenza, accoglie i prodotti di scuole pittoriche estranee alla regione, l'illustrazione delle quali interessa, più che la Puglia, dove casualmente si trovano, le scuole di cui fanno parte"¹.

Ad una prima sommaria analisi della situazione artistica del '500 e immediatamente successiva il pessimismo del Salmi -per altro formato sulla base delle scarse conoscenze che del fenomeno e dei luoghi "interni" si aveva agli inizi del Novecento, come lo stesso sottolineò- sembra trovare riscontri innanzitutto nella scarsità di presenze artistiche di rilievo e nella constatazione che quanto di particolarmente interessante si muove in campo figurativo, le poche eccezioni, è riconducibile al fenomeno delle importazioni si che "la Puglia deve alla scuola veneta quanto di meglio essa conserva in pittura"². La situazione è poi complicata dal fatto che solo la pittura è considerata come espressione d'arte con conseguente sbilanciamento degli studi dalle non lievi conseguenze anche sul terreno stesso della tutela e della comprensione delle altre espressioni artistiche. E' un fatto che "gli studi sulla pittura hanno infatti avuto sin qui come oggetto quasi esclusivo gli specifici fatti pittorici singolarmente intesi e avulsi dal contesto ambientale (cornici, stucchi, altari, organi, cantorie, soffitti, cori) e dall'apparato scenico, a torto bollato come "decorativo" in senso riduttivo, nel quale il dipinto si inseriva e si inserisce tuttora, sia pure come fatto emergente e con implicazioni particolari, molte delle quali acquistano il proprio significato all'interno e in rapporto con il contesto ambientale"³, non aver colto questa fitta rete di relazioni e rimandi anche

in tempi recentissimi, con l'ultima riforma liturgica, ha comportato lo smantellamento e la distruzione di numerosi contesti. "D'altro canto -chiarisce D'Elia- è questo un atteggiamento tradizionale nel campo della storia dell'arte, che conduce a considerare a loro volta i singoli dipinti in funzione dei singoli artisti, di cui consentono di tracciare un profilo, di ricostruire il percorso stilistico, ponendo in secondo piano i problemi ambientali, le compresenze in un luogo di fatti appartenenti a diverse matrici o i mutamenti che ambienti e oggetti in esso contenuti possono avere subito nel tempo"⁴.

Lo sguardo ai fatti culturali da un'ottica puramente artistica se non legittima almeno giustifica una tale impostazione critica ma non tiene conto che prima della qualità e dell'approccio puramente estetico, peraltro importanti per la valutazione delle arti figurative, vi sono altri fattori che vanno considerati. Specie negli ultimi decenni notevoli sforzi sono stati compiuti nell'ottica del superamento degli studi artistici in una dimensione puramente ed esclusivamente stilistico formale per condurre le indagini alla comprensione storica di cui quegli aspetti sono parte non trascurabile ma pur sempre parte.

Da queste premesse muove il nostro intervento mirato a *inquadrare*, per quanto possibile allo stato delle conoscenze, le vicende delle arti figurative e dell'artigianato artistico nel più ampio alveo della storia socio religiosa dei luoghi oggetto dell'indagine, nell'intento di porre tali fenomeni non al di sopra ma all'interno, perché così è, delle dinamiche della storia, del suo fitto e intricato intreccio di idee, cose, fatti; di uomini soprattutto che delle tecniche di rappresentazione si servono per esprimere bisogni di protezione e ansie di salvezza, per esorcizzare angosce individuali e collettive ma anche per ribadire il prestigio, l'autoaffermazione sul corpo sociale, la visibilità

che è quasi sempre conseguenza dell'acquisizione e dell'esercizio del potere.

Nelle manifestazioni dell'arte religiosa tutte queste situazioni si ritrovano e si palesano in modo straordinario, dialogano tra esse, sì che tracciarne il profilo, verificarne temi e orientamenti, quantificare e qualificare rappresentazioni di santi, culti e devozioni, verificare presenze, ma anche registrare le assenze, in chiese sempre più affollate di immagini e di modelli di santità da rendere a volte necessario l'uso di filatteri con nomi e scritte esplicative, significa in definitiva ripercorrere una buona parte della storia delle nostre contrade e non solo con l'ottica del popolo devoto. Ai pittori, agli scultori, agli artisti in genere, nessuno del calibro di un Caravaggio anticonformista e ribelle quanto straordinario innovatore, non rimaneva che interpretare le esigenze devote e trasformare in immagini pietistiche e ridondanti, retoriche ed eloquenti, la devozione pura o con secondo fine del committente quasi sempre se non nobile, appartenente al popolo grasso facoltoso e prepotente; o il messaggio preciso e intelligibile delle numerose comunità di regolari tese ad esaltare le glorie dei rispettivi ordini e insieme ad espandere sempre più la loro influenza intercettando offerte e protezioni; o dei vescovi che il Concilio di Trento, spesso noncurante del loro effettivo isolamento in diocesi nient'affatto supine alla strategia centralizzatrice della Curia romana, aveva voluto assillati e vigili anche sul fronte delle immagini, le *insolitae imagines* lascive, erronee per dottrina o semplicemente profane; o ancora delle confraternite che insieme ai pii adempimenti e alle pratiche di mutuo soccorso e di carità esercitano anche nella gestione di ingenti risorse e di lasciti *ad pias causas*.

Sarà quindi, non a caso, un percorso intorno all'arte sacra per la semplice constatazione che la quasi totalità di segni e testi-

monianze d'arte e cultura è intimamente legata al sacro: gran parte della vicenda artistica del passato è la stessa dimensione e espressione che il sacro ha assunto nella storia delle nostre comunità come delle altre in generale. Qualsiasi opzione che facesse a meno di questo assunto rischierebbe di non rappresentare affatto la realtà artistica. L'arte, specie nelle nostre aree è sacra per eccellenza: lo è per finalità ideologiche e rappresentative, per temi, per committenza, per destinazione. E quando si parla di beni culturali italiani si parla essenzialmente di quei segni che la Chiesa ha ispirato nel corso del suo millenario magistero per dare forma sensibile al trascendente, calare un pezzo di cielo sulla terra, istruire e coinvolgere emotivamente il cristiano, esprimere la liturgia. E non c'è luogo in cui questo magistero non abbia dato vita a manifestazioni concrete: dalla grande e solenne cattedrale alla piccola edicola di campagna, dalla pala d'altare di un grande artista "moderno", all'immagine intrisa di pietà e affetti del madonnero locale, agli arredi preziosi per tecniche e materiali o poveri ed essenziali comunque adatti a servire il culto e la liturgia.

In definitiva "se la storia dell'arte si affaccia sulla storia della vita religiosa, trova la migliore occasione per giustificare l'esigenza di una simile espansione e per scoprire, in una luce che più evidente non potrebbe essere, le «strutture» e le «congiunture» cui si rivolge con più intenso ingegno lo storico che intende andar oltre l'attribuzione di un ruolo decisivo all'azione di singole personalità e animare di complesse motivazioni la pura meccanica degli avvenimenti"⁵. "Se le dinamiche degli impulsi culturali e quelle degli ideali religiosi procedono per continue intersezioni, se organizzazione religiosa e assetto della società si influiscono reciprocamente fino a condividere strutture e atteggiamenti, se pensiero religioso e

pensiero economico rivelano stretti collegamenti, se infine la psicologia individuale e quella collettiva fanno così spesso tutt'uno con l'immaginario religioso, allora accettare il confronto tra vita religiosa e attività artistica offre la migliore verifica dell'asserzione che anche la storia dell'arte è «une histoire à part entière» il cui campo di interessi consiste, come nella storia tout court, né più né meno, in ciò che essendo proprio dell'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, significa la presenza, l'attività, i gusti e i modi d'essere dell'uomo"⁶. E' questo un approccio metodologico e di indagine che vale ovunque sia che riguardi la Roma papale sia che si occupi della più sperduta diocesi del Regno di Napoli: la qualità è un dato relativo e strettamente correlabile alla situazione particolare, vale per Michelangelo e vale per un madonnero bizantineggiante che in pieno XVI secolo, non sappiamo sino a che punto ignaro di quanto avviene altrove, seguita a riproporre, perché gli viene richiesto, immagini che hanno significato nei contesti di circolazione e che prima ancora di essere proposte alla contemplazione come opere d'arte sono destinate alla devozione privata e collettiva ed esprimono il *sensu fidei* della comunità.

* * *

La Puglia tra '400 e '500 rappresenta assai bene la situazione della "provincia" intesa come area marginale in cui i fenomeni artistici e culturali più che elaborati localmente vengono importati se non subiti. Avara di nomi, in questa posizione appunto marginale, sono veramente poche le personalità artistiche che riescono ad emergere al di sopra di un pur a volte apprezzabile artigianato. Quali le cause di una tale stagnazione e la conseguente mancanza di fenomeni apprezzabili, sono argomenti dibattuti e in parte già noti agli studiosi.

La mancanza però di personalità non significa totale appiattimento ed è tutt'altro infrequente nella Puglia del tempo imbattersi in opere di importazione anche raffinate provenienti da aree più evolute culturalmente ed economicamente. Oltre che le congiunture storiche costituiscono tramite formidabili anche i rapporti di natura commerciale che poi si risolvono anche in rinnovato interesse per i fatti artistici e per gli impulsi che gli scambi possono dare alla situazione locale. L'intimo rapporto commerciale che si instaura con la repubblica veneta trova infatti anche sul piano artistico importanti conferme. Nei porti pugliesi le navi veneziane caricano il pregiato olio e spesso scaricano opere d'arte e dipinti di artisti veneti capaci di soddisfare le esigenze devote e di visibilità, perché di questo poi in definitiva si tratta, della facoltosa e colta committenza locale. Venezia e l'area veneta rappresentano per lunghissimi decenni il centro di irradiazione di una pittura aggiornata cui attingere per grandi pale d'altare di chiese e cappelle dei centri rivieraschi ma anche interni della regione. A ben guardare però si tratta di un rapporto unilaterale e privo di riverberi sul piano culturale e artistico se non quello del semplice appagamento di una determinata esigenza. Non è solo questione di distanze e di sensibilità o anche di diversità amministrative. Il fenomeno -ha pertinentemente sottolineato V. Pugliese- sembra spiegarsi soprattutto in direzione economica assecondando "la sbrigativa e prammatica mentalità mercantile della Serenissima che, di fatto, invia opere d'arte nel Meridione ed importa accuratamente da queste zone, piuttosto che apprendisti ed aspiranti pittori, merci agricole che offrono precise garanzie di un sicuro valore economico"⁷. Sta di fatto che a fronte di una pur considerevole presenza di opere di pittori veneti non si crea, se si eccettuano echi superficiali, un vero e proprio

clima e dialogo culturale né si stabilisce una bottega quali ci si poteva aspettare da una frequentazione ormai secolare.

Profondamente diversa la situazione instauratasi con Napoli che gradualmente giungerà a soppiantare Venezia anche nel campo delle arti. "I rapporti con Napoli, intensificandosi progressivamente nel corso del Cinquecento, non si limitano alla fortuna esteriore di certi artisti del giro partenopeo, quale ad esempio il Pino, paiono incontrare in territorio pugliese ma, anzi, aprono la via con un processo di osmosi in sordina, che giungerà al suo acme proprio nel cuore del Seicento, ad un flusso inverso di pittori indigeni, che muovono verso la capitale vicereale per compiere il proprio tirocinio"⁸. Viene cioè a delinearsi una koinè culturale che si rafforzerà sempre più e rimarrà una costante per i secoli successivi quando dalla capitale giungerà un profluvio di raffinati oggetti alla moda: dipinti, statue lignee e, in misura minore, marmoree, altari in marmi mischi, argenti, arredi, tessuti operati cui la produzione locale guarderà costantemente sino alla letterale citazione. Con l'affermazione di Napoli e del suo cifrario, tranne rare eccezioni, "tutto ciò che la regione espone nelle ricche cattedrali, nelle chiese minori, nelle cappelle rurali e nei palazzi signorili, sia arte locale e importata dalla capitale, è contraddistinto dallo stesso comune denominatore linguistico"⁹. E, riprendiamo, non si tratta di un rapporto di sudditanza culturale. Tutt'altro. La Puglia è tra quelle aree regionali meridionali che meglio riuscirà ad instaurare con il *milieu* artistico della capitale un dialogo intenso e duraturo capace di creare nuove premesse per lo sviluppo di scuole propriamente locali grazie soprattutto ad uno stuolo di artisti che ivi si trasferiscono, lavorano a Napoli per lunghi anni e compiono il proprio apprendistato negli accorsati atelier degli artisti di grido per poi tornare nelle

terre d'origine e dar vita a proprie imprese. "La situazione in Puglia [...] è infatti caratterizzata, a partire dagli inoltrati anni trenta, quando più stretti, determinanti e continui si fanno i rapporti con Napoli, sostituendosi a quelli tradizionali con l'ambiente veneto, non solo dalla presenza in loco, per vaste e prestigiose imprese decorative, di pittori napoletani o d'origine pugliese ma già affermatasi nella capitale, quanto dal costituirsi localmente, come non avviene in altre aree provinciali del regno, di maestranze che, operando accanto o sull'esempio di quelli, danno vita a realtà locali, ove più ove meno qualificate, ma comunque configurabili in termini di scuola"¹⁰. E' il caso ad esempio di Bitonto dove, la tradizione iniziata da Alonzo de Corduba continua con Carlo Rosa che proprio nella bottega dello spagnolo sembra aver svolto il primo apprendistato. Più certo l'alunnato del Rosa presso la bottega napoletana di Massimo Stanzone. Tornato in Terra di Bari fresco di esperienze innovative, il Rosa si rese protagonista di importanti cicli pittorici tra i quali il controsoffitto della Basilica di S. Nicola a Bari realizzato tra il 1661 e il 1674, quelli per le chiese di S. Gaetano e dei Carmelitani a Bitonto, il ciclo absidale, risalente più o meno agli stessi anni, per la cattedrale di Giovinazzo sua città natale. Presso il suo atelier, dal quale uscirono numerose immagini per soddisfare la forte richiesta della committenza devota locale, si formano Francesco Antonio Altobello, anch'egli poi con eccellenti esperienze napoletane, e il più prolifico Nicola Gliri.

I rinnovi settecenteschi dei luoghi di culto, conseguenza diretta della maggiore stabilità sociale e di un miglioramento generale dell'economia, costituiscono ulteriori occasioni per gli investimenti in opere d'arte sia importate dalla capitale che, e ora in misura più considerevole rispetto al passato, prodotte sul territorio regionale da nu-

merosi pittori e scultori informati e partecipi delle novità napoletane e capaci ormai di captare stabilmente l'apprezzamento di committenti sia laici che ecclesiastici. Un esempio per tutti. Di formazione napoletana, discepolo tra i migliori di Francesco Solimena, è Leonardo Antonio Olivieri cui si deve la bella *Madonna del Rosario* di Terlizzi, largamente tributaria alle soluzioni non solo coloristiche ma anche compositive del maestro, e, forse, del *S. Michele* nella chiesa di S. Angelo, anche questa dei Minori Osservanti, di Ruvo. Il suo concittadino Domenico Antonio Carella è invece autore, qualche decennio più tardi, del grande ciclo con storie della vita della Madonna nella chiesa dell'Immacolata a Terlizzi in cui si trova, interessante coincidenza, anche la bellissima *Natività* del celebre Corrado Giaquinto maestro cui farà costante riferimento il pittore martinese.

Sul fronte della plastica lignea particolarmente attivo si mostra l'andriese Nicola Antonio Brudaglio che con la sua bottega, nella quale lavorano anche i suoi congiunti e continuatori e nella quale forse si formò anche l'Antolino, inonda di statue le chiese di Terra di Bari e delle province contermini. Da Napoli giungono ancora gli arredi marmorei come gli splendidi altari cui si ispireranno gli altari in pietra locale spesso dipinti ad imitazione di quelli più pregiati. E da Napoli si diffonderà a macchia d'olio la "moda" dello stucco che invade, magma vibrante alla luce, volte, pareti, altari, cappelle, ogni spazio disponibile ridisegnando in senso scenografico austere architetture medioevali o rinascimentali e incorniciando in artifici capricciosi vecchie e nuove immagini care alla devozione popolare.

Diversa la situazione per gli argenti che continuano a provenire, salvo rarissime eccezioni, esclusivamente dalla capitale che detenne per lunghissimi secoli il monopolio della lavorazione garantito dalle leggi. Ac-

canto a pregevoli oggetti per la liturgia nelle nostre città giunsero le statue dei patroni e protettori, costosi voti popolari ai santi tutelari contro malattie ed eventi naturali: raffinato per esecuzione ed elegante nella forma il *S. Cataldo*, nella Matrice di Corato, rappresenta il segno concreto della devozione cittadina al santo patrono che risparmia i suoi devoti dai flagelli della peste, della carestia e della guerra. Di altissima qualità artistica, degno dei famosi argenti del “tesoro” di S. Gennaro nel Duomo di Napoli, il *S. Rocco* per la Cattedrale di Ruvo realizzato nel 1793 dal valente maestro dell’arte argentaria Biagio Giordano su disegno di Giuseppe Sanmartino.

Sembra proprio chiudersi con questa statua la fervida stagione artistica che nel giro di qualche decennio aveva trasfigurato in senso rococò i luoghi del sacro e della vita quotidiana oltre che i palazzi gentilizi.

L’Ottocento porterà nuove idee e con esse nuovi modi di sentire e rappresentare la realtà. Quel che più si avverte è ormai il tentativo di radicale distacco da Napoli¹¹. La riscoperta del romanico cui daranno impulso anche i viaggiatori stranieri specie tedeschi scesi sulle orme del “loro” imperatore Federico II, accompagnata da una presunta rivendicazione delle radici e peculiarità regionali, avviò una serie altrettanto imponente di ripristini. Fu la fine precipitosa per interi cicli decorativi e pittorici specie nelle cattedrali ancora una volta testimoni privilegiate di mutamenti sociali e culturali dagli immediati riflessi materiali. Una autentica furia distruttiva cancellò nel giro di pochi decenni la fitta trama dei rinnovi settecenteschi, delle espressioni del barocco e soprattutto del rococo bollato dal Boito come “snervato, svenevole, da femmette col neo sulla guancia, da cicisbei con la boccettina d’essenze”¹², con la velleitaria pretesa di restituirci l’arcana bellezza e purezza di luoghi in realtà molto differenti da

come erano stati concepiti e realizzati originariamente. Esempio emblematico per tutti è costituito dalla cattedrale di Bari dove l’organico e invasivo ordito decorativo progettato e realizzato da Domenico Antonio Vaccaro tra il 1738 e il 1745 su incarico del vescovo Gaeta, fu completamente distrutto.

Più restauri hanno definitivamente cancellato le varie aggiunte barocche e rococo nella cattedrale di Ruvo sino alla sciagurata distruzione, nel 1935, del controsoffitto dipinto da Luca Alvese. A prepararla era stato anche in questo caso il severo giudizio dei dotti locali nient’affatto inclini a sopportare la “barbarie” barocca in una cattedrale che pur era stata dichiarata monumento nazionale “ad onta dei poco felici restauri del 1587 e del 1749”: “Sarebbe però decoroso – sosteneva uno di questi critici- togliere via il soffitto in tavoloni, sui quali Luca Alvese dipinse figure sacre di pessimo gusto e di fattura assai mediocre, e gli altri orribili stucchi settecenteschi ancora esistenti”¹³. Qualche decennio prima alla solenne e sfavillante macchina barocca dorata collocata sull’area dell’altare maggiore che catturava lo sguardo dei fedeli, fu preferita una copia letterale del ciborio della basilica di S. Nicola ottenendo in un sol colpo risultati contrapposti: la distruzione di un autentico momento di vita della cattedrale voluto dal popolo e la sua sostituzione con una copia del ciborio della basilica nicolaiana partorito dalle congetture di puristi scarsamente documentati. A parziale risarcimento di quanto perso emersero brandelli dell’antica decorazione pittorica che ammantò il tempio tra il XIV e il XVI secolo: tra questi l’assai frammentario affresco della *Madonna in trono* con la minuscola figura del committente e il meglio conservato e più ampio brano di affresco della *Vergine con il Bambino e martirio di S. Sebastiano*. Stessa sorte per l’antica Matrice di Corato privata totalmente degli stucchi che appena un secolo pri-

ma, con notevole dispendio di risorse, ne avevano ridisegnato l'assetto interno. Anche in questo caso lo smantellamento delle aggiunte ha rivelato la decorazione pittorica di una cappella cinquecentesca con al centro l'immagine dipinta su muro della *Madonna di Costantinopoli* opera di un anonimo quanto prolifico pittore pugliese conosciuto dalla critica con la sigla ZT¹⁴ autore di numerose pitture su tavola tra le quali, a Ruvo, quella con analogo soggetto nella Cattedrale (1539) e il più impegnativo polittico nella chiesa del Purgatorio del (1537).

Il mito del romanico, assunto superficialmente come fonte di ispirazione, si sbizzarriva nei cimiteri che si iniziarono a costruire dalle nostre parti molti decenni dopo l'editto di S. Cloud, dando luogo ad assemblaggi che della severità romanica avevano solo la presunzione.

Ad avvantaggiarsi del nuovo clima culturale fu la cattedrale di Terlizzi che, progettata in pieno clima rococo, finì, a circa un secolo dalla posa della prima pietra, per essere restituita al popolo terlizzese nella redazione aulica chiaramente ispirata ai più noti e migliori modelli dell'architettura neoclassica contemporanea. Terlizzi, rispetto a Ruvo e Corato, continua inoltre a mostrare, nonostante il rullo omologatore della storia unitaria, una certa vivacità culturale e a dare nomi di artisti prestigiosi. Tutta da indagare è ancora la vicenda artistica di Giuseppe Volpe (1796-1876) sconosciuto ma dotato scultore a capo di una impresa familiare, che continuò ancora per qualche decennio la lunga tradizione dell'intaglio di immagini lignee per il culto. Ma la vera gloria terlizzese di questo secolo è il pittore Michele De Napoli (1808-1892) che compì la sua preparazione neoclassica a Roma per poi essere protagonista a Napoli del filone storico-religioso. Il ritorno nella città natale nel 1863 se da un lato interrompe la sua

evoluzione artistica e lo ripiega su posizioni di stanco accademismo, dall'altro, attraverso l'impegno politico appassionato a volte ripagato con le maldicenze dell'invidia, contribuisce al progresso civile della sua terra alla quale lascia con proprio testamento il palazzo di famiglia e un notevole numero di opere per formare il museo che attende ai nostri giorni, dopo alterne e non certo edificanti vicende, di essere restituito alla pubblica fruizione.

L'Ottocento è anche il secolo della grande dispersione del patrimonio storico e artistico di conventi e monasteri che per lunghi secoli erano stati centro di irradiazione culturale oltre che fulcri della vita religiosa delle comunità. Con le soppressioni dei napoleonidi e post unitarie vengono allontanati definitivamente i religiosi, confiscati i loro beni e i complessi conventuali adibiti a vari usi (caserme, carceri, teatri, scuole, ospedali, sedi municipali). Le rispettive chiese rimangono in balia dei vandali, private di arredi pregevoli. Gravissimi i danni alle famose biblioteche conventuali irrimediabilmente disperse. Complice anche la scarsa consapevolezza delle autorità cittadine ignoranti e soprattutto refrattarie a qualsiasi pur timido tentativo di tutela come mostra l'esempio di Corato dove il sindaco, tal Antonio Azzariti, interpellato dal governo sulla presenza nel territorio cittadino di monumenti degni di tutela, risponde con sbrigativa convinzione nel 1844: "in questo Comune, sia nelle Chiese, Cappelle, Monasteri che in altri luoghi di questo abitato non vi esistono quadri, statue, bassi rilievi, o antichi monumenti da meritare la conserva, ed altro ordinato con Real Decreto de' 16 settembre 1839"¹⁵.

La storia dell'incuria e del disinteresse ha continuato ad erodere ulteriormente il patrimonio collettivo anche in tempi più recenti: a Ruvo viene demolito completamente alla metà del nostro secolo l'edificio clau-

strale delle Benedettine chiesa inclusa. Altri luoghi della memoria sono ancora oggi utilizzati ad usi impropri come il complesso che fu dei Minori Osservanti riciclato a cronicario dove gli anziani sono costretti a vivere in spazi assolutamente inadatti al loro benessere fisico e psichico. Il chiostro accoglie uno dei cicli pittorici di ispirazione francescana tra i più completi in Puglia ma bisognevole di un urgente quanto esteso restauro perché possa continuare a dirci della *pietas* locale e dello stretto rapporto tra religiosi e città. La stessa riforma liturgica promossa dal Concilio Vaticano II è stata attuata in molte chiese con uno zelo tale e senza il dovuto rispetto per la tradizione da infliggere gravi e irreparabili danni ai luoghi: nella chiesa dei Cappuccini la grande macchina lignea dell'altare maggiore viene sacrificata con totale distruzione e dispersione anche degli arredi e delle statue. Episodio ancor più sconcertante quello di Terlizzi dove i pregevolissimi arredi lignei della sacrestia di S. Maria la Nova vengono venduti a privati negli anni Sessanta con tanto di beneplacito scritto della Soprintendenza competente. La piaga dei furti ai nostri giorni, resa più temibile da un mercato antiquario sempre più avido, suscita maggiori apprensioni e rende ormai ineludibile e assillante il problema della salvaguardia dei beni culturali religiosi ed ecclesiastici. Un esempio per tutti dalla cronaca di Terlizzi: la scomparsa dell'immagine della Madonna delle Grazie, di una statua e di altri arredi e, nel 1985, il furto di quattro tele del XVIII secolo con scene bibliche ispirate alle "storie di Giuseppe"¹⁶, tutti della chiesa cimiteriale. Senza parlare poi dei rischi che il nostro patrimonio corre per cause naturali a cominciare dalla mancata manutenzione ordinaria. Unica via di salvezza rimane quella della presa di coscienza collettiva, di uno scatto di orgoglio delle comunità, di una reale e convinta azione di tutela da parte delle

Amministrazioni a cominciare da quelle locali chiamate a fare di più non nella direzione di un ormai dilagante effimero tanto vuoto quanto costoso, ma per assicurare al godimento di tutti e alle generazioni che verranno ciò che rimane di un cammino non percorso invano e di cui portiamo appieno la responsabilità.

Arte e devozione. Percorsi dell'arte sacra e della committenza tra '500 e '600

Non v'è dubbio che i programmi di rinnovamento morale e religioso avviati dai vescovi nelle rispettive diocesi all'indomani del Concilio di Trento abbiano riguardato anche le immagini cui la Chiesa riformata riconobbe -in netta contrapposizione alle formulazioni protestanti e in continuità con la tradizione cattolica a cominciare da quanto in merito sancito dal Concilio Niceno II- un ruolo di fondamentale importanza per il carattere didattico ed educativo del popolo cristiano. Più che liceità il problema riguarda semmai l'onestà e la decenza delle immagini, la loro aderenza alla dottrina e alla tradizione. Le diverse posizioni emerse nella discussione sull'argomento a Trento trovarono infatti una sintesi di compromesso nell'approvazione del decreto della sessione XXV (3 dicembre 1563) dove appunto i padri conciliari, tralasciando volutamente ogni definizione di carattere teologico che avrebbe potuto condurre alle secche di argomentazioni anche assai distanti se non inconciliabili, oltre a ribadire la liceità delle raffigurazioni di Cristo, della Vergine e dei Santi ne stabilirono l'importanza per la vita pratica della Chiesa. Le raffigurazioni pittoriche, i bassorilievi e le statue "per mezzo delle quali venivano rappresentate al popolo le dottrine controverse, costituivano l'illustrazione delle prediche che dai pulpiti si tenevano sugli stessi argomenti e, mediante l'ausilio visivo, ne raffor-

zavano e approfondivano l'efficacia, contribuendo dal canto loro al fine, desiderato e voluto dal decreto, di consolidare il popolo nella fede cattolica e di risvegliarne la religiosità"¹⁷. Il decreto sottolineò anche il ruolo del clero per debellare dal popolo ogni forma di superstizione a cominciare dai poteri magici e miracolosi attribuiti a talune immagini. Spettava all'e-piscopato pronunciarsi sulle raffigurazioni insolite e insieme esercitare la censura e il controllo vigile sulla produzione artistica al fine di evitare l'introduzione di quegli elementi oltre che osceni e immorali, fuorvianti e non consoni alle verità dottrinali e storiche¹⁸.

Le preoccupazioni per una "comunicazione" religiosa ortodossa e riformata non mancano di investire le tre nostre comunità. L'indagine, pur condotta su un'area sebbene molto ristretta e nient'affatto omogenea anche dal punto di vista delle istituzioni ecclesiastiche (Ruvo città-diocesi, Corato popoloso centro dell'Arcidiocesi di Trani, Terlizzi "nullius" con arcipretura mitrata dipendente dalla cattedra di Giovinazzo e però con essa in secolare conflitto) e per giunta diversamente frequentata dalla storiografia socio-religiosa, consente infatti di cogliere i diversi gradi di dinamiche comuni ad aree più vaste -il territorio regionale e l'intero sud- lasciando anzitutto emergere, sebbene con accentuazioni diverse, il processo unificante avviato dai vescovi. Essi infatti cercarono, tra successi e difficol-

tà, di attuare in pieno lo spirito del tridentino insieme al rafforzamento del potere episcopale sulle spinte centrifughe, il recupero durevole del gregge affidato alle loro cure, spesso legato a forme di religiosità superficiale e fortemente pervase, come ricordano molti documenti d'epoca dalle visite pastorale, alle relazioni *ad limina*, agli atti sinodali¹⁹, da sincretismi magico-religiosi che solo un'accorta strategia di acculturazione nella fede e insieme anche di condanna, avrebbe consentito di superare. Il valore pedagogico-didattico delle immagini quali straordinari strumenti di acculturazione e persuasione non sfuggì a questi interpreti del cattolicesimo riformato che pertanto intrapresero importanti lavori di rinnovamento e di arricchimento delle fabbriche religiose esercitando un forte controllo sulle opere esistenti -e sicuramente una epurazione di quelle giudicate non ortodosse- avviando programmi iconografici coerenti e funzionali al nuovo corso. Si attuò quindi un pieno recupero del valore delle immagini sperimentato dalla secolare tradizione della Chiesa e che trovava in Gregorio Magno e Giovanni Damasceno la giustificazione teologica e pratica.

E' ampiamente risaputa l'importanza che nella diffusione dei dettami tridentini ebbero i sinodi provinciali e diocesani la cui celebrazione, al di là di ogni reale applicazione dei decreti, contraddistinse la fase immediatamente successiva al Concilio costituendo "l'anello di congiunzione e il crogiuolo di elaborazione tra la normativa generale e le molteplici realtà diocesane ove tali norme dovevano essere applicate alla luce appunto di una rielaborazione locale"²⁰. La provincia ecclesiastica di Bari fu tra le prime in Italia a celebrare il sinodo provinciale indetto nel 1567 dall'arcivescovo Antonio Puteo (1562-1592). Sicuramente il Puteo, particolarmente attento alle metodologie pedagogiche e alle strategie della comunicazione figurativa e teatrale,

cui fece ampio ricorso anche attraverso un uso spettacolare del culto nel trentennale governo dell'arcidiocesi barese²¹, trasfuse lo stesso zelo ai vescovi delle diocesi suffraganee tutti partecipanti, ad eccezione di quello di Cattaro, all'assise sinodale. Tra questi Giovanni Francesco de Mirto di Ruvo (1520-1578) e lo spagnolo Juan Antolines Bricianos de la Ribeira vescovo di Giovinazzo (1549-1574) diocesi di cui faceva parte anche Terlizzi. Il vescovo di Giovinazzo, che aveva partecipato personalmente a più sessioni del Concilio di Trento respirandone l'aria, aveva già indetto e celebrato il sinodo diocesano nel 1555 ancor prima della conclusione del Concilio, e poi nel 1566. Nella decretazione ufficiale di quest'ultimo nel capo riguardante *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, ribadisce la tradizione della Chiesa e per il resto si limita a rinviare direttamente al capo XXV del decreto tridentino, di cui da lettura nel sinodo:

Iuxta ecclesiae catholicae usum, a primaevis christiane religionis temporibus receptum, sanctorumque patrum consensum et sacrorum conciliorum decreta, de sanctorum intercessione, invocatione et reliquiarum honore ex legitimo imaginum usu populum sibi commissum diligenter instruant ac doceant iuxta doctrinam traditam a sancto concilio Tridentino sess. XXV. Cuius tenor talis est, mandat sancta synodus et fuit lectum [...].²²

Rimane sostanzialmente aperto il problema se la celebrazione dei sinodi abbia rappresentato un momento autentico di rinnovamento delle diocesi come auspicato dal tridentino o piuttosto un dovere imposto che una esigenza pastorale²³. La risposta non può essere univoca ma riteniamo, almeno sul versante dell'adeguamento controriformistico delle immagini, che l'impegno dei vescovi fu reale anche se di non facile attuazione e per noi oggi arduamente ricostruibile.

Non ci è giunta notizia dell'indizione e celebrazione di un sinodo nella diocesi ruvestina negli anni immediatamente suc-

cessivi al Concilio; tuttavia importanti lavori di adeguamento nella cattedrale di Ruvo furono intrapresi dal vescovo Giovan Francesco de Mirto, o Morte, nel 1571. Se ne ha notizia dal *Censuario*, al momento irreperibile, iniziato nel 1566 dallo stesso vescovo che ne curò anche l'aggiornamento:

hogi lunedì, che son li 8 di gennaio 1571 e comenzato a fabricarsi ove si ha da formare et tronarsi il Choro ent.o la mia ecc.a maggior del mio Episcopato di questa Città de Ruvo: et il dì seguente che... nove del detto mese ed anno fu levato lo altare di S.to Blasio... lo altar maggior... detto altare fu trovato un vasettario di creta ove... o un osso e senza scritto e si presume sia reliquia di d.to s.to e si è riposto con altre reliquie di la n.sa ecclesia... detto choro e fabbricatosi la porta che si andava fuor di detta ecc.a per ascendersi al campanaro, il sabato seguente, che forno...del detto mese con grazia d'Idio e di sua benedetta Madre fu reposito nel suo loco la mia principal sedia episcopale...²⁴.

Quanto questi lavori siano stati dettati da semplici esigenze pratiche e di decenza o piuttosto come adeguamento, anche nella piccola e sperduta diocesi di Ruvo appena sette anni dopo la chiusura del Concilio ecumenico, ai nuovi orientamenti conciliari e a preoccupazioni di carattere teologico è difficile dire. Il riferimento al coro, al luogo dove era da "formare et tronarsi", lascia intendere la conoscenza ed applicazione dei dettati tridentini circa l'attenzione da riporre per rendere più funzionale e soprattutto rispondente alle innovazioni liturgiche l'aula, innovazioni mirate ad un coinvolgimento diretto ed alla partecipazione dei credenti all'azione liturgica ed ai riti religiosi. Collocato inizialmente al centro della chiesa il coro era infatti da portarsi dietro l'altare in modo da eliminare qualsiasi ingombro e impedimento anche minimo alla visuale della mensa del sacrificio. Nella trattatistica post tridentina infatti l'altare maggiore assume importanza fondamentale perché centro focale di tutta l'azione liturgica che nel sacrificio della messa ha il suo momento fondante. I dubbi dei riformati circa la reale

presenza del corpo e del sangue di Cristo nel sacramento dell'Eucaristia portarono per parte cattolica a ribadire con energia il mistero della transustanziazione con una forte accentuazione della devozione eucaristica non priva di risvolti sull'elaborazione anche di arredi e oggetti liturgici altamente simbolici prima ancora che funzionali per la scelta di forme e materiali, fatture e decorazioni. Nello specifico oltre ai vasi sacri, quali i calici che dovevano essere in metallo prezioso e dorati all'interno, cura particolare fu riservata al tabernacolo per la riposizione delle specie eucaristiche. Il cardinale Carlo Borromeo, nel sinodo della diocesi di Milano destinato ad informare per lunghi decenni gran parte dell'azione dei vescovi e del clero, stabiliva che "si deve collocare il tabernacolo della SS. Eucaristia sull'altare maggiore" costruendolo dove possibile "con piastre d'argento o di bronzo argentato o di marmi preziosi" e nell'insieme appaia "fatto con eleganza e artisticamente congegnato, adorno dei devoti simboli della Passione di Cristo Signore, e fregiato qua e là con argento secondo il parere di persona perita in arte" e che comunque sia ornato "con sculture di sacre immagini, magari indorate" e in cima "si ponga l'immagine di Cristo gloriosamente risorto o che mostra le sue sacre piaghe"²⁵. Il tema del Cristo glorioso e dell'abbinamento con l'Eucaristia è antica quanto lo stesso cristianesimo ma viene ora ripreso e accentuato.

Ai lavori per così dire strutturali si accompagnarono quelli di rinnovo dell'arredo decorativo e soprattutto delle immagini per il culto. Tra gli arredi la *relatio* del 1606 del Saluzzi (1604-1620) ricorda che la cattedrale era dotata di un organo, vari paramenti sacri, ostensorio di argento massiccio, dodici calici e infine di turibolo e vaso anch'essi d'argento²⁶. Purtroppo nulla ci è giunto di tali arredi nonostante la cattedrale contasse a quel tempo, è ricordato nelle relazioni *ad*

limina, ben dodici e poi quattordici altari definiti mediocrementemente ornati²⁷. Dell'antico rinnovamento voluto dal de Mirto rimane però un'opera assai significativa che evidenzia tra l'altro la disponibilità e "modernità" della committenza in una diocesi di provincia che gli stessi presuli non esitarono a volte di definire "pauperissima": è l'*Adorazione dei pastori*, firmata e datata MARCUS DE PINO SENENSIS FACIEBAT MDLXXVI, fatta realizzare, verosimilmente su mediazione dello stesso vescovo di origine napoletana, dall'anonimo committente che vi fece apporre la sua arma. La presenza del dipinto a Ruvo -pur se dalla critica riconosciuto come opera di bottega insieme alla tela identica per soggetto e impostazione ora nel Museo "Marena" di Bitonto- costituisce una ulteriore prova della fortuna incontrata in Puglia dal pittore toscano stabilitosi a Napoli, e il ruolo che questi ebbe nella diffusione del linguaggio manieristico di marca romano-napoletana²⁸. A Napoli infatti divenne ben presto protagonista della pittura devota come provano le numerose commesse per pale d'altare destinate alle chiese degli ordini religiosi soprattutto dei gesuiti e di quelli dall'analoga religiosità²⁹. Non deve quindi meravigliare se un gran numero di opere, anche firmate, si deve in misura più o meno vasta alla bottega ben organizzata e fertilissima del Pino impiantata per rispondere alla cospicue commesse che gli pervenivano sia per le chiese napoletane che per quelle delle regioni meridionali (oltre la Puglia, Lucania, Calabria e Sicilia). La tela di Ruvo è tra queste e il Previtali si spinge sino a riconoscerne l'autore in Michele Manchelli stretto collaboratore e poi anche genero del maestro per aver sposato una sua figlia³⁰. L'aderenza del dipinto al progetto compositivo di Marco Pino è però evidente per la stretta dipendenza dal disegno del maestro, di ben altro vigore e freschezza, ora al Louvre databile a prima

del 1568 quando l'olandese Cornelis Cort ne realizzò la versione in incisione che sembra porsi alla base di tutte le raffigurazioni successive del soggetto contribuendo al suo successo e consentendone l'ampia circolazione³¹.

Se si dovesse assumere esemplarmente una raffigurazione in grado di esprimere appieno i dettami controriformistici di onestà e decenza, di messaggio semplice e piano, di illustrazione dei testi sacri e di piena aderenza ad essi, di attendibilità storica e di devozione insieme, non troveremmo di meglio che l'*Adorazione dei pastori* di Ruvo come rispondente a tutti questi requisiti. Ispirato al Vangelo di Luca, che contiene il racconto della natività del Signore più ricco di dettagli, la strutturazione del dipinto, semplice e di facile comprensione, fa leva sulla figura perfettamente centrale della Vergine dalla elegante posa avvitata di chiara derivazione michelangiolesca che domina tutta la scena -come non leggere l'esaltazione cattolica del ruolo di Maria nell'economia della salvezza e anche in funzione antiprotestante?-, con ai lati, in posizione analoga e simmetrica sebbene contrapposti, in adorazione S. Giuseppe e il pastore rivestito di pelli e ancora, in primissimo piano, i busti di altri due pastori. L'umanizzazione del Cristo bambino è esaltata dal putto gesticolante e nudo, calvo, adagiato direttamente su un sottile strato di paglia sparso sul pavimento a intarsi e parte di un più grande complesso di cui si intravedono le colonne marmoree sulla destra. Accanto al Bambino è posto, con le zampe legate, l'agnello offerta degli umili e quasi prefigurazione dell'Agnello sacrificale. Il vorticoso girotondo degli angeli in alto fa da contrappunto alla serena alba che rischiarava il paesaggio di fondo -quest'ultimo, metafora del mondo, condensa elementi naturalistici e antropizzati- la luce della nuova era cui allude anche la scena dell'annuncio: il



MARCO PINO DA SIENA (1517/22 - post 1579), *Adorazione dei pastori* (1576). Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

pastore che al centro del suo gregge si leva dal sonno risvegliato dal bagliore che emana l'angelo (le figure sono appena percepibili perché ridotte a semplici silhouette).

Un chiaro pronunciamento sulle immagini in chiave censoria si ha nel sinodo di Ruvo, il primo e l'unico della storia diocesana di cui ci sia giunta la decretazione, indetto e celebrato dal minorita Gaspare Pasquali nel 1595. Il divieto a dipingere e scolpire immagini e soprattutto ad esporle in chiese e luoghi pubblici senza le necessarie autorizzazioni dell'ordinario, si accompagna alla valorizzazione delle stesse come strumenti efficaci di acculturazione nella fede:

Insolitae et novae Imagines non pingantur aut sculpantur, aut apponantur in Ecclesia, aut religionis, piis, publicisque locis, nisi prius approbantae a Nobis fuerint.

Hoc enim fieri debet, ne si forte aliquae insolitae imagines pingerentur aliter, ac pingendae sunt contra scilicet, et Misteriae veritatem et Ecclesiae Sanctae usum, ex ipsarum inspectione in rudium animis aliqua creatur sinistra suspicio; nam rudes iudicant solus prout vident.

Ut omnis superstitio in Sanctorum invocatione tollatur, Sacerdotes, Curati, et Concionatores Maiores Ecclesiae diligenter Populum instruant, et docent, ut ad Sanctorum imitationem vita, moresque suos componant, et quod cum precamur Sanctos, simul, et Deum precari debemus ut concedat ipsorum Sanctorum preces nobis proficere quoniam nos indigni sumus: diligenter etiam instruant, ac doceant Sanctos una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre, bonum, atque utile esse suppliciter eos, invocare, et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius J.C.D.N., qui salus noster Redemptor, et Salvator est, ed eorum orationes, opem, ausiliumque confugere.

Ipsorumque Imagines in Domibus valde utile sese estendentes, ad instructionem rudium in memoria Christi, et Sanctorum et ad excitandum eos ad virtutes.³²

Si collocano quindi pienamente su questa scia i numerosi interventi sulla fabbrica della cattedrale promossi dai vescovi nel corso del XVII secolo. L'esaltazione programmata del culto al santo patrono in ter-

mini anche di riaffermazione dell'autorità vescovile e di centralità della chiesa parrocchiale secondo i dettami conciliari, determina il rinnovamento decorativo di tutta l'area presbiterale. Per primo fu il vescovo Giovan Francesco de Mirto, lo abbiamo ricordato, a rinnovare anche l'altare al patrono S. Biagio; nel corso di tali lavori si rinvenne un vaso di creta contenente alcune ossa che furono ritenute reliquie del santo di Sebaste e quindi opportunamente custodite³³. Altri importanti lavori fece eseguire intorno al 1635 il vescovo teatino Cristoforo Memmoli (1621-1646) che troverà la cappella del patrono obsoleta e modesta e che pertanto la rese più ampia e fastosa, ricoprendo d'oro la statua di S. Biagio³⁴. Va pure detto che non mancarono nelle frequenti -e reclamizzate- cure che i presuli ebbero per la cappella e per il culto di S. Biagio e dei sacri resti, accanto a motivazioni di pura devozione, anche considerazioni di carattere più utilitaristico "ben sapendo che, per tradizione, il culto dei santi -particolarmente quello del patrono- e la venerazione delle loro immagini e specialmente delle loro reliquie, era collaudata ed affidabile fonte di offerte"³⁵. Analogo zelo ebbe il Memmoli per la cappella del SS.mo Sacramento nel 1639 come egli stesso dichiara nelle *relationes ad limina*. In realtà l'attività del Memmoli sul campo di edilizia sacra fu veramente notevole e riguardò sia il rinnovamento di antichi luoghi di culto che l'erezione di nuove chiese quale ad esempio quella extra urbana, in clima di rilancio della devozione e del culto alla Madre di Dio, della Madonna delle Grazie.

Mons. Gabriele Tontoli (1663-1665) fece costruire un nuovo tabernacolo d'argento per il SS.mo Sacramento che già dal tempo del predecessore, il vescovo Ferdinando Apicelli (1650-1656), era collocato sull'altare maggiore.

Breve ma intenso per i numerosi lavori di rinnovamento della cattedrale fu il presulato di Domenico Galesio (1676-1679) ligure di Finale e destinato pastore a Ruvo dopo essere stato professore di diritto pontificio alla Sapienza e Consultore della Sacra Congregazione dell'Indice in Roma³⁶. Una iscrizione riportante il suo nome e la data 1678 rinvenuta in cattedrale doveva certamente riferirsi alla ultimazione dei lavori da lui voluti riguardanti soprattutto l'altare maggiore che arricchì con quadro dallo stesso portato da Roma e donato al Capitolo Cattedrale con testamento del 4 ottobre

1679 pochi giorni prima della morte avvenuta l'11 ottobre:

Item lego, e lascio al R. Capitolo di detta Città di Ruvo un quadro senza cornice, con effigie di Gesù Cristo, che cascò sotto la Croce che mesi sono lo destinai ponerlo nell'accasamento dell'altare maggiore di detta Cattedrale, da me nuovamente rifatto, come con effetto voglio si conserva in detto accasamento sopra dell'altare, ed anco una cortina di seta di color cremosino, similmente trasportata da Roma nella mia venuta, e voglio, che si accomoda in detto altare per ornamento di detto quadro. Item anco lego, e lascio alla detta Cattedrale due altri quadri senza cornice, uno con l'effigie di S. Francesco, e l'altro di S. Girolamo, quali si debbiano ponere in



PITTORE ROMANO (metà del XVII secolo), *Gesù cade sotto il peso della croce*. Ruvo di Puglia, Curia Diocesana (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

detto accasamento dell'altare maggiore, uno da una parte, e l'altro dall'altra.³⁷

Distrutto l'"accasamento" risultano dispersi i dipinti di S. Francesco e di S. Girolamo mentre è ancora conservato il quadro di scuola romana raffigurante *Gesù cade sotto il peso della croce* sino ad alcuni decenni addietro posto sulla controfacciata della cattedrale.

* * *

Abbiamo accennato a Marco Pino. Il dipinto di Ruvo consente di allargare il discorso alle altre firme e ai dipinti che a Ruvo come nelle altre città consentono di verificare il fenomeno generalizzato delle importazioni di opere di pregio da Napoli e in particolare da quelle accorsate botteghe dei "pittori devoti" che incontrarono, per le versatilità e capacità artistiche dei protagonisti e la loro aderenza ai dettami controriformistici, il favore della committenza. A cominciare da Fabrizio Santafede che proprio nella bottega del Pino sembra aver compiuto il primo apprendistato e che, una volta emancipatosi, dominerà per lunghi decenni la scena artistica di Napoli e del Viceregno. Le sue "pitture senza tempo"³⁸, dove il disegno corretto e contenuto prende corpo "in un vero «realismo devoto» di grande effetto cromatico, piacevolmente narrativo, religioso e cattivante"³⁹, si ritrovano anche in numerosi centri della regione a conferma della meritata fama che godette in Puglia tra Cinque e Seicento: Minervino, Lucera, Trani, Barletta, Manduria. Forse su commissione della famiglia Caputi dipinse per l'altare di patronato nella chiesa dei Domenicani di Ruvo la bella *Madonna delle Grazie, anime purganti e donatore tra i santi Francesco e Domenico*.

Numerose altre opere rimangono al momento senza paternità pur denunciando, per il livello qualitativo e per i soggetti, la piena integrazione con la pittura del tempo.

Dalla salda impostazione controriformistica e sicuramente proveniente da affermata bottega napoletana è la tela dell'*Annunciazione* per la chiesa omonima delle Benedettine di Corato da datarsi al secondo decennio del XVII secolo; lo stato di conservazione non consente al momento di aggiungere altro. Il tema è di per se assai diffuso tra il XVI e XVII secolo: la serena quotidianità di Maria, esaltata dall'ambiente domestico in cui si svolge la scena e dai particolari del gatto guardingo, del bouquet in primo piano e del cesto con i panni del cucito, è bruscamente sconvolta dall'irruzione del sacro: l'arcangelo Gabriele in un vortice di nubi, ali spiegate, vesti mosse e gonfie d'aria irrompe nella stanza, così come il Padre Eterno in alto, seguito dai numerosi angioletti che sembrano giungere in quell'istante per assistere curiosi. La luce promana dalla colomba che simboleggia lo Spirito Santo mentre la Vergine, colta in un momento di preghiera, accenna a un timido turbamento e si ritrae. Ad analogo orizzonte culturale potrebbe ricondursi il dipinto raffigurante *La sacra famiglia*, nella chiesa omonima, che dà l'idea, per la serenità dei visi e la dolcezza dei movimenti, della semplice passeggiata sotto lo sguardo amorevole e protettivo del Padre Eterno che scruta la scena dal cielo. Per rimanere in ambito coratino ricordiamo la bella ed essenziale *Natività*, di provenienza privata ma ora nella chiesa dell'Incoronata, firmata, se siamo riusciti a ben interpretare la firma abrasa, e datata da Francesco Cardito, forse beneventano, nel 1644. Nella stessa chiesa è custodita una *Annunciazione*, di analoghe dimensioni, che rinvia ad un modello diffuso in Puglia e conosciuto anche nella tela, uguale anche se di più alta qualità, nel Santuario della Madonna dei Martiri a Molfetta.

Appare invece solo timidamente investita dal fervore costruttivo e devozionale controriformistico la chiesa principale di

Corato dove permangono ancora molte antiche immagini dipinte “a muro” se non medioevali comunque riferibili ai primi decenni del Cinquecento quando si data il superstite affresco della *Madonna con il Bambino, Trinità e santi* dello ZT nella prima cappella a sinistra. Un interessantissimo *Inventarium Maioris Ecclesiae Corati* del 1599⁴⁰, giunto a noi attraverso una tarda trascrizione settecentesca, consente di individuare i numerosi culti e i patronati ad essi collegati nella Chiesa Matrice dedicata a S. Maria Maggiore. Era di patronato dell’Università che ne portava il “peso”, essendo tenuta ai “riparamenti della Chiesa, di fabbriche, Pulpito, Campanile e campane”⁴¹. Annoverava quattordici cappelle, sette per lato, quasi



PITTORE NAPOLETANO (XVII secolo), *Annunciazione della Vergine*. Corato, Chiesa dell’Incoronata. (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

tutte sotto il patronato delle famiglie benestanti locali estintesi nei secoli successivi. Importanza particolare aveva la cappella di “S. Maria De Rethè”, con le immagini dipinte su muro della Vergine con il Bambino e dell’Assunta, officiata dalla confraternita omonima; la Confraternita del SS.mo Sacramento curava la cappella del Corpo di Cristo in cui erano esposte e venerate anche moltissime reliquie, tutte puntualmente segnalate nell’Inventario, di Cristo, della Vergine e dei santi; la cappella della Pietà, anche questa con immagine dipinta su muro, di patronato delle famiglie de Rotolo e Lupo; la cappella della Natività della famiglia de Bene; una seconda cappella della Natività di patronato “de familia de Bucci”; la cappella di S. Eligio dei de Cola Brisistella; la cappella di S. Lucia, con dipinto su tela della santa, dei de Petricellis; la cappella della “Madonna in muro” dei de l’Atrello; la cappella della Trinità dei de Judice; la cappella di S. Antonio da Padova dei de Gusanno e Cermello; la cappella di S. Andrea apostolo della famiglia de Virginellis; la cappella della “Schiovazione” (deposizione di Gesù dalla croce) dei de Benedicto; la cappella della Madonna e dei santi Cosmo e Damiano delle famiglie Lanzaloga e Brischella; infine la cappella della Madonna del Carmine di patronato dei de Russis “alias Masculo”.

Per Terlizzi invece la distruzione dell’antica Cattedrale e la mancanza di studi specifici non consentono di verificare la qualità dell’adeguamento alle istanze tridentine. La descrizione del Pacecco “della Maggiore Colleggiata Insigne Chiesa di Terlizzi” negli atti della Visita del 1725 riteniamo si riferisca alla forma assunta dalla chiesa a Seicento inoltrato. Proviene probabilmente dall’antico soffitto, con “tavolati ben lavorati, e pittati”, la tela cinquecentesca dell’*Assunzione della Vergine* attualmente in locale attiguo all’Oratorio dell’Arcicon-



FRANCESCO CARDITO (?) (prima metà del XVII secolo), *Natività* (1644). Corato, Chiesa dell'Incoronata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

fraternita delle S. Stimate di S. Francesco dopo un accurato restauro. Anche la statua lignea di S. Lucia, ora nella chiesa omonima, databile ai primi del Seicento, potrebbe essere la stessa ricordata nella Cappella del Crocifisso della Collegiata di patronato del Capitolo. Piuttosto tardo, ma significativo del ruolo che ebbero gli ecclesiastici nel rinnovamento decorativo del tempio e dell'introduzione di nuovi culti tra XVI e XVII secolo, la costruzione della cappella dedicata a S. Filippo Neri voluta dall'arciprete nullius et ordinario di Terlizzi Marino de Martino". Il battagliero arciprete, oltre a far realizzare per tempo la pietra tombale con la propria immagine "da morto" in abiti vescovili, si fece rappresentare in basso a destra con lo sguardo rivolto all'osservatore nella tela con l'*Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri*. L'opera, in verità assai modesta e iconograficamente ispirata al dipinto di analogo soggetto eseguito per gli Oratoriani da Guido Reni (Santuario della Vallicella a Roma), è firmata e datata, 1660, dal pittore Giuseppe Sforza: il santo, inginocchiato, indossa un'ampia pianeta rossa ed è rivolto alla Vergine che appare in alto mentre indica il divino Bambino. La tela era già al suo posto quando nel 1685 fu osservata dal visitatore Alfieri, vivente ancora il de Martino, collocata in un dossale ligneo⁴².

Al fenomeno delle importazioni si affianca l'attività di artisti il cui fraseggio, a volte eclettico e frutto di esperienze le più disparate, consente il rinnovamento figurativo e soprattutto il definitivo superamento della tradizione bizantina ancora fortemente presente nella pittura del Cinquecento di Terra di Bari.

Naturalizzati in Puglia, dove stabiliscono i propri atelier ma pur sempre "forestieri" per provenienza e formazione, Gaspar Hovic, Andrea Bordoni e, con un numero assai minore di opere superstiti, lo spagnolo Alonso de Corduba, sono i protagonisti del-

la pittura sacra in Terra di Bari tra Cinque e Seicento, interpreti particolarmente apprezzati dalla committenza soprattutto religiosa, che in linea con le tendenze dell'arte figurativa non chiede altro che immagini ben fatte ma soprattutto "ortodosse" capaci di trasmettere con linguaggio piano e accessibile le sicurezze dottrinarie e teologiche di una Chiesa che, avendo ormai brillantemente superato il trauma protestante, è ora tutta impegnata nella riconquista, nell'espansione e nel consolidamento delle proprie istituzioni. Ha ben sintetizzato D'Elia che il termine "manierismo", riferito all'Hovic e ai suoi contemporanei in Terra di Bari non significa "adesione a complesse poetiche, rovello stilistico e morale, ma semplicemente ossequio a canoni iconografici e stilistici precostituiti, modo di atteg-



MONOGRAMMISTA Z.T. (not. 1500-1539), *Madonna di Costantinopoli, Trinità e santi*. Corato, Chiesa Matrice.



PITTORE MERIDIONALE (XVI secolo), *Assunzione della Vergine*. Terlizzi, Oratorio della SS.ma Annunziata (foto Ciliberti-Archivio E.D.P.)

giare e comporre le immagini secondo schemi ormai acquisiti, adozione di una particolare tavolozza giocata su accostamenti cromatici disarmonici e stridenti; e significa soggezione completa ai dettami della Controriforma, di cui una simile pittura poteva divulgare i principi negli strati più larghi della popolazione⁴³. Tutta l'opera dell'Hovic sarà al servizio della Chiesa e delle sue gerarchie per assicurare, nei lunghi decenni di operosità che connotarono la sua bottega barese, un repertorio di santi e madonne capaci di veicolare istanze controriformistiche e suscitare la devozione. Nato nelle Fiandre ad Oudenaarde intorno al 1550 Jaspert Heuvik, questo il nome originale, giunge in Italia appena ventenne e

compie importanti esperienze artistiche prima a Mantova e poi a Roma. In quest'ultima città avvenne forse l'incontro con l'arcivescovo Antonio Puteo, zelante interprete dello spirito tridentino nella sua diocesi, e su suo invito si stabilì provvisoriamente a Bari intorno al 1580 e poi -questa volta stabilmente dopo il viaggio nelle terre d'origine compiuto tra il 1588 e il 1590- sino al 1627 anno della sua morte. A Bari si rese protagonista di numerosissime opere, alcune ancora esistenti altre conosciute attraverso le fonti, a conferma della reputazione che ebbe e della sua versatilità e capacità di combinare in opere gradevoli e funzionali alla sensibilità locale impulsi esterni e suggestioni manieristiche di varia provenienza (fiamminghe, venete, romane e napoletane) conosciute per lo più attraverso la divulgazione a stampa⁴⁴. Se c'è un'opera che meglio delle altre denota piena aderenza al cli-



GIUSEPPE SFORZA (prima metà del XVII secolo), *La Vergine appare a S. Filippo Neri*. Terlizzi, Cattedrale.

ma per molti aspetti asfittico di fine Cinquecento questa è il *S. Nicola in cattedra* che l'Hovic dipinge in due edizioni quasi contemporanee e identiche, eccetto alcuni particolari, intorno al 1581 per la chiesa dei Cappuccini di Minervino Murge e per il Monte di Pietà di Corato, quest'ultima, più ricca e discorsiva, ora nella chiesa dei Cappuccini della stessa città, che sembrano dipinte sotto la diretta influenza del Puteo. Già il soggetto -è stato notato- esalta la figura del santo vescovo patrono della città e della Terra di Bari il cui culto proprio in quello scorcio di secolo ebbe grande ripresa anche in chiave anti-protestante (Nicola era stato celebrato dal Concilio provinciale di Bari come baluardo contro l'eresia per aver schiaffeggiato nel Concilio di Nicea Ario sostenitore di tesi eretiche): seduto solennemente fu cattedra a baldacchino, benedice alla greca e sostiene con la sinistra il libro aperto. Si tratta probabilmente di un ex voto per implorare la protezione del santo a seguito della carestia del 1581 in virtù dello speciale patronato sui produttori e trasportatori di grano. A questo allude infatti la scena, tratta appunto dall'agiografia nicolaiana, della moltiplicazione del grano sulle navi dei marinai che portano aiuto alla Libia⁴⁵. Nella parte sottostante sono raffigurati il chierico committente che regge il pastorale e Adeodato, mentre in alto, emergenti da due nuvolette, i busti di Cristo e delle Vergine che porgono rispettivamente il Vangelo e il pallio. La funzione protettiva del santo, che guarda direttamente il suo devoto, è rimarcata dalla scritta in caratteri capitali sul libro aperto: PAX VOBIS/NOLITE/TIME-RE/EGO SUM/NICOLAUS /QUI PRO/VOBIS/ORO.

Già in quest'opera, comunque non tra le migliori dal punto di vista artistico del catalogo dell'Hovic, appare evidente la versatilità del maestro nel combinare insieme tradizione, magari per esplicito condizio-

namento della committenza, e impulsi innovativi diversi acquisiti superficialmente sino a farne un prodotto eclettico. La figura del santo statica e in rigida posizione assiale si pone in stretta continuità con la cultura figurativa pugliese della metà del XVI secolo non priva di richiami neobizantineggianti e tardorinascimentali, di esperienze venete ed emiliane sino alla cura tutta fiamminga dei dettagli quali la grande fibbia d'oro che trattiene il piviale, i preziosi ornamenti della mitra, le cesellature del bricco e del vassoio⁴⁶.

I viaggi, la conoscenza di milieu artistici diversi, l'acquisizione attraverso le stampe delle soluzioni compositive e figurative più disparate arricchiscono sino alla citazione letterale, il fraseggio artistico di questo pittore dando vita ad esperienze iconografiche e cromatiche spesso contraddittorie e



GASPAR HOVIC (c.1550-1627), *S. Nicola*. Corato, Chiesa dei Cappuccini (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

dichiarando la pluralità delle sue fonti di ispirazione⁴⁷.

Decisamente più mature e aggiornate le opere del fiammingo per la chiesa dei Minori Osservanti di Ruvo ambedue firmate e datate: la *Madonna degli angeli* del 1598 e la fiabesca *Adorazione dei Magi* dipinta nel 1613 e ad oggi l'ultima opera conosciuta. La bella *Madonna degli angeli* -tema caro all'Ordine perché celebra la concessione dell'indulgenza al fondatore direttamente da Cristo e dalla Vergine- è connotata da un prezioso cromatismo che si coniuga con il tono "ufficiale" e semplice della composizione dove giganteggiano le figure di S. Francesco e di S. Giovanni Battista e, nella metà supe-

riore, della Vergine con il Bambino in un vivacissimo e coloratissimo corteggio di angeli, alla pietà individuale esemplata dal ritratto del nobile committente, al devozionismo francescano con il fondatore che adesca le anime dal Purgatorio con il cordone del saio.

Non a torto considerata suo capolavoro è la *Adorazione dei Magi* dipinta per la cappella degli Avitaja, dove "quasi in un meditato sommario, il pittore, ormai sessantenne, condensa le più importanti esperienze della sua vita e affina i caratteri peculiari della sua maniera"⁴⁸. Il tema dell'epifania di Cristo, che ricorda l'affresco di analogo soggetto eseguito da Nicolò Circignani in S.

Maria di Loreto a Roma, consente all'Hovic di indugiare nella ricercata descrizione dei particolari e nello sfavillio di ori, gioielli, tessuti mentre sullo sfondo il corteo sfoca con delicate dissolvenze calando figure ed animali in una "visione fantasiosa e irrealistica di rocce, di laghi specchianti, di alture avvolte da vapori leggeri", in un paesaggio insomma alla maniera fiamminga rinverdito forse da un viaggio a Venezia⁴⁹.

Se il giudizio complessivo sull'opera dell'Hovic come artista rimane non entusiastico e sostanzialmente fermo nel considerare la sua una pittura senza problemi, eclettica, fatta per soddisfare una committenza provinciale e che si appaga facilmente, ben altra importanza hanno posto gli storici dell'arte nel riconoscere al maestro venuto dal nord il ruolo di divulgatore della maniera e soprattutto di



GASPAR HOVIC (c.1550-1627), *Adorazione dei Magi* (1613). Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

aver preparato un humus sul quale ben presto altre esperienze sarebbero maturate.

Assai vicina a quella dell'Hovic ed ugualmente gradita dalla committenza locale è la pittura di Andrea Bordoni romano, attivo in Puglia tra il 1596 e il 1629. Ebbe anch'egli bottega in Bari come risulta da un documento notarile del 1596 dove è definito appunto "magister Andrea Bordoni romanus Baroli habitator". Numerose le sue opere oltre che a Bari a Palo del Colle, Barletta, Molfetta, Polignano a Mare. Per Ruvo esegue nel 1613 la tela della *Madonna del Carmine* e intorno al 1615 quelle di *S. Marco* e dell'*Angelo custode* sempre su commissione della confraternita sotto il titolo del Carmelo da appena un decennio eretta nella chiesa di S. Vito. Del trittico, originariamente collocato sull'altare maggiore entro una grande "macchina" dorata, è giunto a noi solo il quadro della Vergine. Nel catalogo del pittore, suscettibile certamente di nuove acquisizioni, questa tela è da considerarsi tra le più riuscite e rivela, pur tenendo conto dei condizionamenti imposti dalla committenza circa l'aderenza al modello -la Madonna della Bruna nella chiesa del Carmine Maggiore a Napoli che conobbe grande diffusione nella versione romana di Girolamo Massei attraverso le stampe- e nonostante le lacune e la perdita quasi totale degli incarnati a causa delle drastiche pulizie del passato, una notevole finezza di esecuzione soprattutto per l'accurata definizione dei particolari e per la bellezza degli angeli reggicorona le cui vesti iridate sono rese con tocchi leggeri e trasparenti⁵⁰. Assai vicina è la Madonna del Carmine nella tela della Matrice di Polignano a Mare che il Bordoni eseguì intorno agli anni venti.



ANDREA BORDONE (doc.1596-1629), *Madonna del Carmine* (1613). Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

Tra i forestieri attivi in Puglia in quel periodo oltre al de Corduba, autore tra l'altro della *Madonna del Rosario* dipinta nel 1604 per i Domenicani di Ruvo, va ricordato anche il veronese Alessandro Fracanzano (Verona 1567- doc. in Puglia fino al 1632), padre dei ben più famosi pittori Cesare e Francesco, cui sono state ricordate numerose opere dal saldo impianto devozionale nelle chiese di Terra di Bari, del brindisino e del materano. Per Ruvo, ancora su commissione della Confraternita del Carmine, egli dipinse nel 1621 la tela di *S. Vito tra i santi Modesto e Crescenza*. Dal registro dei conti della confraternita apprendiamo che il dipinto fu pagato 26 ducati e che fu prelevato



ALESSANDRO FRACANZANO (1657- doc.1632), *I santi Modesto, Vito e Crescenza*. Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

da Barletta⁵¹ dove sicuramente il pittore aveva stabilito la sua bottega.

L'iniziativa circa la commissione di opere d'arte rimane quindi saldamente in mano al patriziato locale e agli ecclesiastici, tra loro spesso legati da forti vincoli familiari oltre che "politici", che affidano alle cappelle su cui esercitano il patronato le esigenze di esternazione della propria devozione ma soprattutto di ostentazione e differenziazione sull'intero corpo sociale.

La fondazione di una cappella e la creazione del conditorio familiare, spesso resa ancor più visibile da iscrizioni e sontuosi monumenti funebri in cambio di donazioni, benefici, protezione, significava certamente garantire all'anima dei trapassati della "famiglia" i servizi liturgici e di suffragio attraverso le migliaia di messe meticolosamente annotate nei registri conventuali, ma costi-

tuiva in generale un costume assai diffuso tra la nobiltà e i ceti emergenti per stabilire e riaffermare la superiorità del casato sull'intero corpo sociale. Anzi, il luogo di sepoltura interessa i testamenti ancor più del cerimoniale delle esequie mostrando che la cappella di *jus patronato* "non è solo il luogo delle devozioni religiose familiari, ma anche e soprattutto la sede di un culto tutto laico della memoria dei loro fondatori, quasi un prolungamento spaziale e temporale della dimora terrena"⁵²; anche attraverso esse sembra attuarsi l'affermazione di un gruppo sull'altro, la supremazia di un ceto sull'altro ceto, la riaffermazione dell'ordine sociale. Si assiste anche nei nostri centri alla letterale invasione e occupazione degli spazi del sacro a vantaggio delle esigenze di visibilità e autoesaltazione delle élite cittadine che attraverso la chiesa ottengono piena legittimazione alla propria già reale condizione di supremazia in linea con quanto avviene nei centri grandi e piccoli di Terra di Bari dove -ha efficacemente sintetizzato la Basile Bonsante- la committenza nobiliare "raramente opera scelte esterne all'ambito religioso: oltre ad abitare il palazzo, spesso dotato di cappella privata, il signore "abita" in un certo senso anche la chiesa dove introduce grandi quadri o intere cappelle con tanto di stemma familiare o lapide o sepolcro che rammenta le sue virtù"⁵³. "L'ostentazione della propria ricchezza e del potere che ne deriva in un luogo pubblico qual è la chiesa, più che nel chiuso del proprio palazzo, suscita consenso e mortifica i rivali"⁵⁴. Insomma sottomissione alle istituzioni ecclesiastiche, ricerca di garanzie per l'aldilà e riaffermazione del ruolo sociale mondano, protagonismo ed esibizione del potere si saldano in un groviglio di messaggi diretti e metaforici affidati alla ricercata bellezza degli arredi, al prestigio delle commesse e alla notorietà degli esecutori, al pregio delle immagini e, perché no, alla ostentata "confi-

denza devota” con la Vergine e i santi “di famiglia” il cui culto si tramanda da generazioni⁵⁵.

Un aspetto che ci sembra opportuno sottolineare è quello della mancanza di una specifica committenza feudale a meno che non si voglia ammettere una totale dispersione, il che è ovviamente ipotizzabile sino ad un certo punto, di opere, ma anche di documentazione scritta, ad essa riferita. Sta di fatto che ad oggi non è stata rintracciata una sola opera riconducibile direttamente o indirettamente ai Carafa per lunghi secoli “utili signori” di Ruvo e Corato che pure avrebbero potuto condurre su piani qualitativamente notevoli e aggiornati le presenze artistiche nei propri domini. Terlizzi sembra almeno per un episodio costituire una eccezione. La presenza di alcune opere nei primi decenni del ‘500 oltre che confermare il

benessere dei committenti indica chiaramente un’intermediazione primariamente economicamente dotata culturalmente informata. Gli studi locali, pur con argomentazioni condivisibili ma purtroppo per lo specifico non sufficientemente sostenute da riscontri obiettivi e documentari, lasciano intendere che il dominio di Francesco Orsini, duca di Gravina e conte di Terlizzi, abbia avuto effetti positivi anche sotto l’aspetto culturale per “l’inclinazione e il gusto del signore rinascimentale per la cultura e per l’arte” oltre che tenace spirito libertario⁵⁶. Agli Orsini e a Francesco in particolare, protettore degli Osservanti, si deve l’edificazione del convento e della chiesa dell’Ordine nel 1500. Stessa sensibilità ebbe anche il figlio e successore Ferrante Orsini (1505-1529) se gli storici locali gli attribuiscono il merito della commissione delle due

più importanti tele custodite a Terlizzi, ovviamente nella chiesa dei Minori Osservanti: la *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco di Assisi* di Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone (c.1483-1539) e la splendida *Natività* concordemente attribuita al bresciano, ma attivo in Veneto a partire dagli anni venti del ‘500, Giovan Gerolamo Savoldo (c. 1480-post 1548). Soprattutto il dipinto del Pordenone, ancora sull’altare maggiore di S. Maria la Nova (ora parrocchia di S. Maria di Sovereto), fu al centro di una curiosa querelle che se da un lato può essere considerata una favoletta di campanile dall’altro la dice lunga sul legame che i terlizzesi hanno da sempre avuto per la bella tela tanto da caricarla di aspetti leggendari: il conte di Conversano, Giangirolamo Ac-



GIOVANNI ANTONIO DE SACCHIS detto PORDENONE (1483-1539), *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

quaviva, notoriamente amante della buona pittura, avrebbe fatto trafugare il dipinto nel 1629 per poi essere costretto a restituirlo, lasciando per se la parte superiore raffigurante l'Eterno Padre, nel 1643⁵⁷. Allora il dipinto fu addirittura attribuito da fra Bonaventura da Fasano allo stesso Tiziano (*excellens pictor fuit quidam Titianus nomine*)⁵⁸ errore che si perpetuò sino alla attribuzione, meno solenne ma ugualmente importante, al Pordenone avanzata dal Salmi e ancora condivisa⁵⁹. Ma quello di Terlizzi, dicevamo, rimane un caso isolato e per altro tutto ancora da documentare per quanto attiene l'intermediazione.

Ancora un riflesso della fortuna dei veneti in Puglia può cogliersi nella diffusio-

ne di particolari iconografie: il dipinto della *Adorazione dei pastori*, firmato da tale Abbati Claudio nel 1624 per la chiesa confraternale del Carmine di Ruvo, fu ritenuto già dal Salmi come modesta copia derivata da un'opera di analogo soggetto della bottega dei Bassano⁶⁰.



GIOVAN GEROLAMO SAVOLDO (c.1480-post. 1548), *Natività*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

Ordini religiosi e propaganda

Ruolo di prim'ordine nella evangelizzazione delle popolazioni meridionali all'indomani del Concilio tridentino svolsero gli ordini religiosi di antica fondazione quali ad esempio le varie famiglie del francescanesimo e i Domenicani, e soprattutto i "nuovi" (Gesuiti, Pii Operai, Apostoliche Missioni, Lazzaristi, Redentoristi) la cui opera, affiancandosi a quella dei vescovi, sopraffecce "rapidamente sul piano della catechesi, della cultura ecclesiastica, della diffusione di particolari devozioni ed espressioni di pietà, della predicazione, delle missioni, dei rapporti con i ceti sociali più diversi, la funzione del clero stesso, meno preparato per la frequente disfunzione o addirittura l'assenza dei seminari, e soprattutto meno omogeneo ed organizzato"⁶¹. Strumento non secondario della strategia di riconquista cattolica fu il ricorso alla sempre più diffusa pratica missionaria tanto da farne il fenomeno più caratteristico e importante della storia religiosa italiana del Seicento. All'interno delle tecniche missionarie e delle "strategie" della comunicazione che privilegiavano proprio gli "externa" per la riuscita e l'efficacia delle iniziative evangelizzatrici, grande importanza assunsero le prediche e le processioni capaci di attrarre, attraverso linguaggi piani e figurati, la "pompa degli apparati", la predisposizione di atmosfere particolari con l'utilizzo anche di "divota musica indirizzata alla compunzione", le popolazio-

ni e incutere il terrore per il peccato e la necessità salvifica del pentimento. Soprattutto le processioni, accortamente predisposte, provocano il massimo della tensione emotiva: il popolo devoto, che spesso attua concitate manifestazioni di automortificazione, si stringe attorno al simbolo sacro, alle immagini miracolose dei santi o della Vergine, alle reliquie "portentose" dei santi patroni; in alcuni casi "col dovuto, e solenne accompagnamento de' lumi [al] Santissimo Sacramento". Più adatte allo spirito penitenziale della missione erano le immagini dipinte o scolpite del Cristo e della Vergine nei vari momenti della passione, ancora oggi chiamate "misteri" per gli evidenti legami con la tradizione drammatica di origine medioevale, di cui costituiscono la continuità. "Più frequentemente -riferisce il gesuita Scipione Paolucci- oltre una, o più croci, che debbon sempre essere alla testa de' Christiani, han dato ordine, e distinzione alle classi de' penitenti le statue de' Misterij della passione del nostro Christo; tra quali suol'essere una bara, con dentro il nostro Bene già morto; ne manca quasi mai una statua della nostra Signora, che chiamano del pianto, non meno per quello, che la sua vista ampiamente provoca ne gli altri, che per quello che ne rammenta, che ella versasse presso la Croce del divino suo Figlio. Questa v'è vestita di scorruccio con grama glie nera, e un pugnale, che le trafigge il



NICOLA GLIRI (1631-1687), *Addolorata tra i santi Ignazio e Francesco Saverio* (1687). Ruvo di Puglia, Curia Diocesana (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

petto per espressione dell'acerbissimo dolore della sua anima trafitta"⁶².

Particolarmente attenti a queste strategie di persuasione si mostrano i Gesuiti che avviarono in tutto il Regno, come nel resto d'Europa, una imponente ondata di missioni popolari mirate al recupero all'ortodossia di ampi strati della società solo nominalmente cattoliche ma ancora legate a pratiche magiche e sincretismi. Nelle "Indie di quaggiù", così i seguaci di S. Ignazio definirono le aree del nostro meridione, paragonandole alle terre di conquista d'oltremare, arretrate sia economicamente che culturalmente, le missioni popolari costituirono uno dei mezzi più efficaci per indurre alla conversione e dare fundamenta dottrinali

alle popolazioni delle nostre terre e di quelle rurali specialmente in cui la mancanza di una pur minima istruzione religiosa frutto di condizioni di vita a dir poco selvagge, rendeva gli "homini di poco dissomiglianti a quelle bestie medesime che custodivano". In un'opera "di parte" che celebra i risultati conseguiti nel corso dei primi cento anni di presenza dei Gesuiti nel sud d'Italia (*Missioni de Padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Napoli 1651) il Paolucci elenca le numerose "scorrerie missionarie" che appiccicarono "il sacro fuoco" della morale e della religione soprattutto in Terra di Bari:

Nella provincia di Bari sono state forse più frequenti che altrove le missioni, essendosi scorse in pochissimo tempo le città di Andria, di Bari, di Barletta, di Bitonto, di Bisceglie, di Bitetto, di Conversano, di Gravina, di Molfetta, di Monopoli, di Minervino, di Trani, di Ruvo, e le due terre di Altamura e Terlizzi che godono dell'onore di avere per ordinario un Arciprete Mitrato e altre grosse terre della diocesi nominate, come Quarata, Acquaviva e Mola di Bari eguali a molte città.

In definitiva si attua nel contesto della missione popolare, in quanto rivolta essenzialmente al popolo a digiuno dei principali misteri della fede, illetterato e la cui esistenza era per di più ancora avvinta da pratiche magico-rituali assai lontane dal messaggio cristiano, un pieno recupero e rilancio della comunicazione visiva attraverso appunto l'uso di immagini suggestive quale veicolo fondamentale di acculturazione e di orientamento religioso a complemento e a supporto della predicazione che, insistendo con linguaggio piano e accessibile "adatto alle teste di legno degli idioti", proponeva gli stessi temi.

Il ricordo del forte, e contrastato, impulso dato dal vescovo Giovanni Donato Giannone Alitto (1680-1698) al rinnovamento morale e religioso della diocesi tramite anche la periodica celebrazioni delle missioni popolari riaffiora nel dipinto, commissionato dallo stesso vescovo al bitontino Nico-



GIUSEPPE MASTROLEO (attr.) (1676-1744), *Presentazione di Gesù al tempio e i santi Ignazio e Francesco Saverio*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Domenico (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)



VITO CALÒ (attr.) (1740-1817), *Visitazione*. Terlizzi, Chiesa di S. Ignazio (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

la Gliri, come ricordano lo stemma e la scritta apposti alla base con la data di esecuzione 1687, per un altare della cattedrale, raffigura la *Madonna dei sette dolori* tra S. Ignazio di Loyola fondatore della Compagnia di Gesù e S. Francesco Saverio missionario gesuita e “apostolo delle Indie” sotto la cui protezione erano state poste le missioni popolari al Sud. L’immagine della Madonna dolente, trafitta da sette lunghissime spade, è collocata entro una ghirlanda di gi-



VITO CALÒ (attr.) (1740-1817), *Natività della Vergine*. Terlizzi, Chiesa di S. Ignazio (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

gli e rose portata in alto da cinque angioletti. Il dipinto richiama nell’impianto generale e per alcune citazioni quello dello stesso autore per la chiesa conventuale della Purità di Martina Franca. Potrebbe essere stato lo stesso Alitto a commissionare al nostro pittore, se l’attribuzione reggerà ad un auspicabile approfondimento, la tela con la *Gloria di Maria* nella chiesa della Madonna delle Grazie: si tratta probabilmente del bozzetto di un grande quadro da destinare a decorazione di un soffitto, forse quello della cattedrale, che presenta forti analogie anzi letterali citazioni nell’insieme e nei particolari, a parte gli adattamenti locali quali la collocazione in primo piano dei santi Cleto e Biagio, con il dipinto di analogo soggetto sotto la volta della chiesa di S. Chiara in Bari.

Di più alta qualità il dipinto della *Presentazione di Gesù al tempio e purificazione della Madonna* con la presenza anche in questo caso dei santi Ignazio e Francesco Saverio, commissionato per la stessa città dalla Congregazione della Purificazione e S. Ignazio ad un pittore che la critica più aggiornata riconosce in Giuseppe Mastroleo discepolo e stretto collaboratore del ben più famoso Paolo de Matteis, ora nella chiesa di S. Domenico⁶³. La pia associazione era stata fondata nel 1719 dal gesuita Domenico Bruno del Collegio di Bari nel corso di una delle tante missioni popolari tenute in numerosi centri del barese e della Capitanata che si conclusero quasi sempre con la fondazione di una congregazione mariana dedicata ad una delle sette festività della Vergine. Esse erano rivolte soprattutto all’istruzione religiosa dei “foresi”, cioè dei giornalieri di campagna o braccianti come diremmo oggi, per i quali lo stesso Bruno dettava le regole sull’esempio del prototipo da lui affidato alla congregazione mariana della Purificazione di Bari⁶⁴. In questi contesti illetterati la funzione didattica e pedagogica del-

l'immagine si rendeva particolarmente utile perché attraverso l'ausilio visivo i confrati potevano più facilmente orientare la propria devozione alla Vergine. Era lo stesso religioso, ben consapevole del valore delle immagini e delle tecniche della comunicazione, a raccomandare la realizzazione della raffigurazione dipinta della titolare da collocarsi sull'altare maggiore e quelle delle altre festività della Madonna da tenere esposte nel luogo di culto - "oltre l'Immagine principale dell'Altar della Compagnia, si soglion tener tutte dipinte, ed ornate attorno alle Mura della Congregazione"⁶⁵ - così come ancora possono osservarsi presso la chiesa dell'Assunta sede dell'omonima confraternita in Fasano e a Minervino Murge nella chiesa dell'Immacolata con ciclo delle festività mariane ispirate e desunte da ano-



PITTORE MERIDIONALE (prima metà del XVII secolo), *Il miracolo di Soriano*. Terlizzi, sacrestia della Chiesa di S. Maria di Sovereto.

nimo pittore meridionale da opere di Luca Giordano.

Missionario instancabile dotato di eccezionale carisma Domenico Bruno fondò anche a Terlizzi nel 1715 la congregazione mariana della Presentazione di Maria al tempio e S. Ignazio destinata all'istruzione religiosa dei poveri contadini. La congregazione fece edificare la propria chiesa che, ultimata nel 1720, fu completata con le immagini del culto. Spiccava sull'altare maggiore la raffigurazione della *Presentazione di Maria al tempio* in verità opera assai modesta che appare però significativa per la presenza in primo piano dei busti di S. Ignazio con libro e motto della Compagnia, e, a destra, in alternativa a S. Francesco Saverio, S. Francesco di Sales. La presenza del santo vescovo è da mettere in relazione alla forte espansione del culto in seguito alla canonizzazione avvenuta nel 1665 e fu forse suggerita dal cantore Paolo Confreda animatore spirituale del sodalizio per lunghi decenni e circondata in vita da alone di santità. Il ciclo delle festività mariane si completava con sei tele, più piccole e per giunta drasticamente ridotte da interventi successivi, di non eccelsa mano e sicuramente successive al dipinto della Presentazione perché riconducibile alla bottega molfettese dei Calò: *Natività di Maria, Annunciazione, Visitazione, Immacolata Concezione, Presentazione di Gesù al tempio e purificazione di Maria, Assunzione*.

Nella stessa direzione notevole attivismo coinvolge le comunità religiose che si insediano stabilmente sul territorio secondo direttrici che dipendono da una più ampia "strategia di conquista" voluta dai vertici dei rispettivi ordini: viene così a costituirsi la fitta maglia di cenobi, conventi, residenze dalle quali si irradia l'esperienza religiosa e l'irrigimentazione, attraverso l'accentuato devozionismo e la fondazione di confraternite e associazioni di vita cristiana, di larghi strati della popolazione. Anche a Ruvo,

Corato e Terlizzi la rete delle comunità regolari si infittisce a partire dal XVI secolo quando accanto ai più antichi conventi francescani si stabiliscono quelli Domenicani e soprattutto Cappuccini una frangia del francescanesimo che intende attuare il recupero di una dimensione religiosa più ascetica e apostolicamente impegnata. Anche la presenza degli ordini femminili verrà a consolidarsi, assecondando linee di tendenza più generali, con tre monasteri dei quali due sotto la regola di S. Benedetto (Corato e Ruvo) il terzo delle Clarisse (Terlizzi).

E' proprio nelle chiese conventuali, a noi giunte purtroppo notevolmente trasformate dai continui "rinnovamenti" succedutisi nei secoli ma soprattutto impoverite dalle traumatiche conseguenze delle varie soppressioni degli ordini in età pre e post unitaria, che possono cogliersi riflessi diretti e immediati del rinnovato fervore religioso: ricche di arredi e opere anche di notevole pregio esse sono il segno concreto dell'avvenuta osmosi con le élite cittadine e il popolo devoto. Esempio significativo è costituito per Ruvo dalla chiesa del SS.mo Rosario edificata a partire dalla metà del Cinquecento dopo l'insediamento dei Padri Predicatori appena fuori le mura urbane e presso la porta principale, in un'epoca appunto in cui l'espansione dell'Ordine in Puglia segnava la punta massima. La ricostruzione storica dell'antica chiesa ha consentito di verificare l'estrema ricchezza artistica e devozionale nel corso del XVII secolo. Ad esercitare il patronato sulle varie cappelle sono alcune delle famiglie più importanti del luogo: Miraglia, Caputi, Griffi, Perresi, Marzani, Rocca, dell'Aquila, Ferri ed altre. La dedizione delle numerose cappelle lascia ben intuire la grande dispersione successiva di opere d'arte: Annunziata, Natività, S. Giuseppe, S. Domenico, S. Domenico di Soriano, Madonna del Rosa-

rio, Madonna delle Grazie e Madonna di Costantinopoli, S. Giacinto, santi Innocenti, Assunta. Era invece officiata dalla Confraternita del SS.mo Nome di Gesù, eretta in funzione antiblasfema dai Domenicani, l'omonima cappella sul cui altare era sicuramente esposta una pala raffigurante la



INTAGLIATORE FRANCESCO (XVII secolo), *Tabernacolo a tempietto*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.



MICHELANGELO CAPOTORTI (attr.) (1738-1823), *Lunetta con scena della vita di S. Francesco*. Ruvo di Puglia, Chiostro ex Convento dei Minori Osservanti.



MICHELANGELO CAPOTORTI (attr.) (1738-1823), *Lunetta con scena della vita di S. Francesco*. Ruvo di Puglia, Chiostro ex Convento dei Minori Osservanti.

Circoncisione di Gesù⁶⁶. La riproposizione ed enfattizzazione del culto a due celebri domenicani che si erano distinti nella predicazione -S. Vincenzo Ferrer di antica canonizzazione e S. Giacinto- ben si inseri-

va nell'azione apostolica svolta dai Predicatori contro le idee riformistiche protestanti e le forme di religiosità sincretica, più tipicamente meridionali, delle quali bisognava operare un pieno recupero in senso cattolico e ortodosso. Di S. Vincenzo Ferrer si esaltano l'attività di celebre predicatore capace di raccogliere folle immense, le importanti missioni evangelizzatrici in Europa e la lotta contro le eresie catara e valdese che ne facevano un modello di grande attualità contro il pericolo protestante. Come angelo dell'Apocalisse egli viene raffigurato con una tromba e un libro aperto sul quale è scritto il motto monitore *Timete Dominum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius*. Ad analogo modello di difensore della fede si prestava S. Giacinto, apostolo di Polonia, inviato dallo stesso S. Domenico in patria, dopo il soggiorno bolognese, per diffondere il credo cristiano tra i pagani di Prussia e fondare comunità dell'Ordine di appartenenza. Significativamente la sua canonizzazione avvenne nel 1594 e, come paladino del cattolicesimo, si cominciò a ritrarlo mentre porta in salvo l'ostia consacrata e la statua della Madonna per impedire la profanazione da parte dei Tartari che avevano attaccato Kiev.



MICHELANGELO CAPOTORTI (attr.) (1738-1823), *Medaglione con santa francescana*. Ruvo di Puglia, Chiostro ex Convento dei Minori Osservanti.



MICHELANGELO CAPOTORTI (attr.) (1738-1823), *Immacolata e santi*. Ruvo di Puglia, Chiostro ex Convento dei Minori Osservanti.

Nell'ambito della promozione del culto al patriarca assume importanza considerevole la pubblicizzazione del miracolo avvenuto a Soriano, cittadina calabrese dove sorse uno dei più importanti conventi domenicani meta di pellegrinaggio. In una terra dove l'Ordine sembra faticasse non poco per stabilire una presenza significativa fu un prodigio operato dalla Vergine a legittimare il culto al patriarca Domenico: la Madonna apparve nel 1530, insieme alle sante Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena protettrici dell'Ordine, al converso fra' Lorenzo da Grotteria affidandogli una immagine dipinta del patriarca Domenico con giglio e libro nelle mani. L'iconografia del miracolo di Soriano fu ampiamente diffusa in tutto il Regno attraverso stampe e copie che ispirarono la realizzazione, sull'esempio dell'immagine venerata in Calabria, di numerose repliche la cui differenza può essere rintracciata solo nella qualità del fare pittorico. Quasi mai mancava nelle chiese domenicane la cappella dedicata al miracolo di Soriano dove era esposta una di queste immagini: nell'antica chiesa del Rosario di Ruvo tale cappella era stata oggetto di una disposizione testamentaria di Antonio Avitaja che destinò nel 1678 100 ducati per "ampliamento di detta cappella"⁶⁷. Nella chiesa delle Clarisse a Terlizzi la cappella di S. Domenico di patronato di Giuseppe de Franco era dotata dell'effigie di "Sancti Dominici de Soriano in tela depicta". Una cappella dedicata a S. Domenico registra, sempre per Terlizzi, il Pacecco negli atti della S. Visita in S. Maria la Nova dei Minori Osservanti. Proviene quindi sicuramente da questa cappella il dipinto con raffigurazione del miracolo ora collocato in un locale dell'attuale chiesa parrocchiale: datato al terzo decennio del XVII secolo -sono infatti ben leggibili solo le prime tre cifre della data dipinta nella parte inferiore del quadro (163?)- raffigura la Vergine, al centro, che

regge l'immagine su tela di S. Domenico con giglio e libro crocesegnato; ai lati sono poste le sante Maria Maddalena, riconoscibile per la folta capigliatura sciolta e il vaso di unguenti tra le mani, e S. Caterina d'Alessandria con spada e palma attributi del martirio.

Una dichiarata opzione pauperistica, in sintonia con i modelli di vita mistica e semplice proposta dai religiosi, si manifesta nelle chiese conventuali francescane anche attraverso la scelta di materiali "poveri" per gli arredi quali il legno e la pietra, in alternativa a materie pregiate, anche il marmo o le dorature. In tali arredi i frati erano tenuti a rispettare le prescrizioni di Urbano VIII che, con breve *Militantis Ecclesiae* del 1641, proibivano esplicitamente il ricorso allo sfarzo e a materiali preziosi; tali prescrizioni vennero recepite negli statuti dei padri riformati dell'anno successivo⁶⁸. L'utilizzo di materiali comuni non si traduce però in impoverimento della scena sacra, della resa artistica e dello stesso impatto visivo che anzi vengono ad esaltarsi grazie alla straordinaria abilità e alle capacità di intagliatori, scultori, frescanti alcuni dei quali fanno parte delle stesse comunità. Di molti conosciamo i nomi perché firmano le proprie opere o perché rintracciati nelle fonti che annoverano anche la *Cronica de' Minori Osservanti Riformati della Provincia di S. Nicolò* (Lecce 1723-1724) del "serafico" fra' Bonaventura da Lama. Tra gli scultori francescani ricordiamo il "legnaiuolo" autore di numerosi altari, retabli e tabernacoli fra' Giuseppe da Soletto, che ebbe una schiera foltissima di discepoli⁶⁹. Moltissimi altri rimangono anonimi speriamo solo provvisoriamente nell'auspicio che archivi e critica ne restituiscano nomi e opere superstiti.

Destinati al consumo interno erano i grandi cicli pittorici che ammantavano i claustrali conventuali francescani con evidente intento pedagogico-celebrativo. Sono

quasi esclusivamente destinati ad illustrare la vita ed i miracoli del fondatore e a celebrare i santi e i beati serafici costituendo, per la loro stessa collocazione, anche nel corso dei momenti di svago e di incontro dei frati, il costante riferimento visivo ai campioni dell'Ordine e modelli di virtù cui uniformare la propria vita terrena. L'estrema importanza funzionale va spesso a scapito di quella artistica tanto che queste pitture appaiono "generalmente modeste, eseguite per lo più dai frati stessi, con una curiosa maniera arcaica, senza tempo, ma con una accorta regia sulla scelta e distribuzione dei soggetti"⁷⁰. A preoccupare non è infatti la maniera o la dimensione estetica della rappresentazione, ma la leggibilità del messaggio: elaborati nell'ambito della cultura non intellettualistica, provinciale però attenta a rispondere al compito catechistico prefissato e dove i contenuti contavano appunto più delle firme⁷¹. Le vicende di soppressione, la diversa destinazione d'uso di molti conventi, la scarsa considerazione anche degli organi di tutela per generi considerati di scarso valore artistico, sono ancora una volta alla base della distruzione e scomparsa di molti cicli pittorici o nel migliore dei casi, per quelli superstiti, del pessimo stato di conservazione. Completamente scomparsi dal convento di Corato a Terlizzi nel corso di alcuni lavori sono venuti alla luce brani significativi tra i quali una grande immagine del Padre Eterno in scena della creazione, che occupa tutto il muro attiguo alla sagrestia della chiesa di S. Maria la Nova. Il ciclo, che potrebbe rivelare buona esecuzione e datazione alta, rimane comunque coperto sotto vari strati di calce che una auspicabile attenta e intelligente operazione di restauro e pulitura dovrebbe far riemergere nel tentativo di aggiungere un nuovo brano alla storia della *pietas* francescana. Sostanzialmente integro rimane invece il ciclo nel convento che fu

dei Minori Osservanti, ora casa di riposo, di Ruvo da considerarsi tra i più completi di quelli ancora esistenti in Puglia, motivo in più per provvedere al suo ormai improcastinabile restauro. Ben venti lunette, dipinte a tempera, alcune delle quali ancora coperte da vari scialbi di calce, si alternano a ritratti di beati e santi dell'Ordine collocati sui peducci di impostazione delle volte entro ovali contornati da carnosì motivi a fogliame⁷². Il ciclo, impostato sulla vita tracciata da Bernardo da Celano contemporaneo e primo biografo di S. Francesco, parte con la scena della nascita del santo di Assisi avvenuta, conformemente a quella di Cristo, in una stalla⁷³, e si conclude con la grande raffigurazione -occupa tutta la parete- dell'Immacolata, santi e dottori francescani tra i quali Giovanni Duns Scoto promotore del culto alla Vergine senza macchia. Riteniamo con buone ragioni di ordine stilistico e cronologico, di ricondurre l'intero ciclo pittorico alla mano del pittore, di origine rutiglianese ma residente a Molfetta, Michelangelo Capotorti impegnato negli stessi anni -e sempre per una committenza dei Minori Osservanti ordine dal quale gli perverranno numerose commissioni- nella realizzazione dell'intero ciclo nel Convento di S. Bernardino a Molfetta di cui purtroppo rimangono appena sette lunette e cinque medaglioni sui peducci delle volte. In una di queste lunette si è infatti rinvenuta la firma e la data della presumibile ultimazione del ciclo: *Michael Capotorti pinxit 1765*⁷⁴. Si tratterebbe quindi di uno dei primi impegni, per altro di vasto respiro, del giovane pittore (era nato nel 1738) la cui carriera potrebbe quindi essere iniziata come frescante. Il ciclo molfettese, per il quale è stato possibile appurare che la realizzazione durò almeno un decennio, costituisce probabilmente il modello cui si ispirarono i frati di Ruvo che ne chiesero al Capotorti l'analoga impostazione per il proprio convento. Ogni

lunetta reca nella fascia inferiore, insieme al cartiglio con i vari motti esplicativi della scena rappresentata, l'arma e il nome del devoto locale che ne finanziò la realizzazione.

Le varie *Constitutiones* cappuccine susseguitesi nel corso dei secoli XVI e XVII insistono ripetutamente sulla modestia e povertà dei conventi, sul rigore ascetico della vita dei religiosi, sull'essenzialità della chiesa piccola e priva di ogni segno di ricchezza e mondanità. La stessa scelta eremitica che contraddistinse le origini del movimento nato nell'ambito del francescanesimo con l'impegno di una più rigida e rigorosa applicazione delle regole, imponeva la costruzione dei conventi fuori dai centri abitati e ad una distanza "di un miglio o poco manco" in modo da mantenere il perfetto isolamento anche se tale da non impedire l'attività apostolica e il servizio spirituale alle popolazioni:

Et accio li seculari possino di noi servirsi ne le cose spirituali; et di noi di loro nelle temporalì -si prescrive nelle Costituzioni del 1539- si ordina; che li nostri luochi non si pigliano molto lontano da la cita Castelli et ville; ne ancho tropo proximi; accio per la troppo frequentia loro: non patiamo detrimento: basta che ugualmente siano distanti un miglio et mezzo o circa approssimandoci sempre più presto [...] alli solitari deserti che alle deliciose citade⁷⁵.

Contrariamente alla promozione dei luoghi di culto così come si attua negli altri

ordini in termini sia di grandezza e magnificenza nell'architettura che nello splendore degli arredi e delle suppellettili -ad esempio i Gesuiti e i Teatini- per le chiese cappuccine si impone che siano piccole e tali da non "offendere la santa povertà" e le suppellettili sacre, calici e para-menti in numero strettamente necessario:

le nostre chiese siano piccole, povere, et honeste, ne vogliono haverle grandi per poterci predicare, peroche si come diceva il padre nostro. Miglior esempio si da a predicare nelle chiese d'altri, che non nelle nostre, massime con offendere la santa povertà.⁷⁶

Per la costruzione di convento e chiesa era imposto l'utilizzo di materiale locale e povero, "vil materia", perché "habbino per specchio loro le case dei poveri et non le moderne et sontuose habitanze"⁷⁷; le fabbriche dovevano rispecchiare in tutto il modello che veniva affidato alle varie comunità senza possibilità di deroghe e qualsiasi ingerenza anche degli stessi frati:

onde a questo fine si è fatto un piccolo modello secondo il quale si fabbricano li luochi nostri [...].

Ancora per schivare tutto ciò che potesse offendere questo splendore [della santa povertà] i frati non s'intromettano nelle fabbriche, salvo in dimostrare a chi sarà commesso tal negozio la povera forma del modello, in sollecitarli, et manualmente aiutarli.⁷⁸

Le cronache di fondazione evidenziano sempre lo slancio popolare e dei più umili con le cui offerte vengono edificati i semplici conventi secondo le regole cappuccine.



CARLO ROSA (1613-1678), *La Vergine porge il Bambino a S. Felice da Cantalice*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

Ecco come viene descritta dal Bernardi la fondazione del convento di Corato:

Ad istanza del Clero e del Popolo di Corato grandemente affezionato all'abito cappuccino, si fondò il nostro Convento l'anno 1594 col consenso di Monsignor Arcivescovo di Trani Ordinario Diocesano, che in questo tempo era Giulio Caraccioli Napoletano. Si fabbricò con limosine del pubblico, secondo il prescritto delle nostre Costituzioni che premono nell'osservanza della serafica povertà con 22 celle e l'altre ordinarie stanze et officine e con la Chiesa che porta il titolo della Resurrezione del Signore.⁷⁹

A Ruvo il convento, dedicato a S. Maria Maddalena, sorse ad "istanza dell'Università" e con il beneplacito dell'ordinario; la "maggior parte della spesa la fece il pubblico et il restante della fabbrica si terminò con diverse limosine di persone particolari devote all'Ordine"⁸⁰. Anche la cronaca di Terlizzi esaltò la povertà alle origini del convento: "alli 30 di novembre, festa di S.



PITTORE MERIDIONALE (seconda metà del XVI secolo), *Crocifisso tra i santi Francesco e Antonio di Padova* (1591). Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.



CARLO ROSA (attr.) (1613-1678), *Beato Fedele da Sigmaringen*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

Andrea Apostolo, dell'anno 1582 [...] con giubileo ammirevole del Clero non meno del popolo fu eretto il Convento secondo il nostro povero stato a spese dell'Università e della Terra con celle 20 oltre le consuete stanze et officine e coll'orto contiguo per bisogno de' frati"⁸¹.

Anche in questo caso la scelta pauperistica non significò disinteresse per il decoro e per la bellezza "spirituale" dei luoghi comuni e della chiesa in particolare: proprio le immagini del culto sono orientate verso pittori nient'affatto secondari sulla scena lo-

cale chiamati ad interpretare un preciso progetto iconografico sotto il vigilante occhio delle gerarchie cappuccine.

E' Terlizzi a fornirci un esempio significativo e a consentire alcune verifiche per la relativa integrità del tessuto iconografico pervenutoci. Dalla salda impostazione controriformistica la immagine della *Madonna delle Grazie*, titolare della chiesa, viene sicuramente commissionata a Napoli, attraverso canali gerarchici dell'Ordine, a una bottega prestigiosa (quella del Santafede?) che ripropone ancora a fine XVI secolo la fortunata iconografia della Vergine che sparge il suo latte salvifico sulle anime sofferenti. I campioni dell'Ordine, S. Francesco e S. Antonio da Padova, sono raccolti in preghiera ai piedi del manieristico *Cristo in croce* che reca la data 1591. Il tema del santo di Padova ritorna in un altro dipinto che lo raffigura mentre riceve tra le braccia il piccolo Gesù; sulla scena di fondo è rappresentato un episodio miracoloso. Più tipicamente cappuccino il tema che esalta l'umiltà dell'Ordine attraverso la figura del frate Felice da Cantalice: il dipinto, eseguito dal bitontino Carlo Rosa pochi decenni dopo la beatificazione di Felice avvenuta nel 1625, raffigura il beato nell'atto di ricevere il piccolo Gesù direttamente dalle mani della Vergine mentre un angelo reca come attributo il pane questuato per decenni dall'umile frate per le vie di Roma. Il messaggio simbolico della vita mistica e penitenziale e della predicazione cappuccina viene ripreso in altri due dipinti dimensionati successivamente per essere inseriti nella stesura decorativa settecentesca della chiesa: *Giuseppe da Leonessa* e *Fedele da Sigmaringen*. Il beato svedese Fedele è il tipico modello della santità controriformistica: inviato a predicare tra i protestanti vi trovò il martirio. Appare raffigurato con l'indice rivolto verso l'alto mentre con la destra regge un libro aperto sulle cui pagine



CARLO ROSA (attr.) (1613-1678), *Beato Giuseppe da Leonessa*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

è scritto a caratteri capitali il significativo motto UNUS DOMINUS/UNUS BAPTISMA; ai suoi piedi un angelo reca gli arnesi del martirio (mazza ferrata e spade) usati contro di lui dagli eretici. Se Fedele richiama la testimonianza sino alle estreme conseguenze, Giuseppe da Leonessa fu assunto a modello della predicazione: nella raffigurazione, insieme all'angelo che porta pane e acqua, vi è l'angelo che stringe un cuore segno dei particolari poteri di introspezione di cui godeva fama in vita. Il tema mariano ritorna in un bel dipinto della metà del '600

la *Madonna in gloria tra i santi Liborio e Francesco di Paola* chiaramente ispirato, specie nei particolari della Vergine con il Bambino tra gli angeli svolazzanti, a modelli diffusi in Puglia da Andrea Vaccaro (si vedano i dipinti del maestro per le chiese cappuccina di Vico del Gargano e dei Minori Osservanti di Barletta)⁸². Assai vicino al nostro, sia per l'analoga impostazione della Madonna che dei santi in primo piano soprattutto S. Francesco di Sales, è il dipinto di un seguace del Vaccaro (o egli stesso) nel Cappellone del Purgatorio della cattedrale di Bitetto⁸³. L'itinerario iconografico della chiesa cappuccina di Terlizzi si completa con altri dipinti di dimensioni più ridotte e diversa datazione ispirati a storie veterotestamentarie che privilegiano il tema della fedeltà all'unico Dio (*Mosè che ascolta la voce di Dio* proveniente dal rovetto ardente, *Mosè che infrange le tavole della Legge* a seguito dell'adorazione del vitello d'oro, il *Sacrificio di Isacco*); personaggi del Nuovo Testamento (i ritratti degli evangelisti *Giovanni*, *Luca*, *Marco*, *Matteo*); i tondi raffiguranti i padri della Chiesa (*S. Gregorio Magno* e *S. Agostino d'Ippona*). Avevano significato esemplare anche i numerosi ritratti dipinti di cappuccini non solo santi e beati ma anche esimi per virtù, casato o ruoli ricoperti nella Chiesa e nell'Ordine, che, come per tradizione, erano collocati lungo i corridoi e nei luoghi comuni del convento. "L'esposi-

zione serviva a tener presenti i modelli illustri e, forse, a dimostrare, con velata punta apologetica, che anche uomini ragguardevoli si erano degnati di indossare l'umile saio del frate cappuccino"⁸⁴. Nel convento di Terlizzi dei pochi dipinti pervenuti si ricordano le immagini di *S. Lorenzo da Brindisi*, *S. Serafino da Montegrano*, quelli dei cardinali Marzati, Barberini e Mica-ra. Ai ritratti va aggiunta la serie, purtroppo anche questa non completa, degli apostoli⁸⁵.

La maglia degli insediamenti conventuali femminili consente di verificare anche a Corato, Ruvo e Terlizzi l'accentuato fenomeno della monacazione delle giovani appartenenti alle famiglie più vista che vede l'intrecciarsi di strategie familiari tese alla conservazione dell'asse patrimoniale e, in misura assai minore, della domanda religiosa cui non sarà stata estranea anche la "crisi" generale del secolo. Nella mancanza di studi sull'argomento, pur di grande interesse per la conoscenza della società e dei rapporti di potere, ai fini della nostra indagine ci sembra utile sottolineare il processo di



SEGUACE DI ANDREA VACCARO (seconda metà del XVII secolo), *Madonna con il Bambino tra i santi Liborio e Francesco di Paola*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

inurbamento delle comunità religiose femminili previsto dalla riorganizzazione tridentina sia per i pericoli che per un migliore controllo del claustro anche sotto l'aspetto disciplinare. Il convento *intra moenia* della comunità benedettina di Corato, documentata già dal XV secolo, fu ultimato nel 1627 come si rileva dalla iscrizione sul por-

tale d'ingresso alla chiesa. Quest'ultima, come il convento, era posta sotto il titolo dell'Annunziata tema illustrato nel bel dipinto dell'altare maggiore databile ai primi decenni del Seicento. Più centrale il sito che occupano le monache di Ruvo immediatamente adiacente all'antica chiesa medioevale di S. Matteo, che diede poi il nome al convento, nel cuore della città e a due passi dalla piazza principale. Le origini vanno rintracciate agli esordi del XVI secolo quando, con proprio testamento del 1601, il chierico Fabrizio de Amato istituì erede "lo Venerabile Convento delle Monache della Città di Ruvo quale al presente sta facendosi

nel loco dove si dice lo stero, à S.ta M.a di S. Luca" lasciando tutte le "robbe che esso testatore tiene et possede in detta Città di Ruvo". Il complesso delle fabbriche, chiesa inclusa, fu completamente raso al suolo alla metà del nostro secolo. Un succinto inventario ottocentesco riporta l'elenco dei dipinti e delle statue, sicuramente i più importanti, presenti nella chiesa anche se nulla aggiunge al pregio degli stessi come pure era da aspettarsi vista la facoltosa committenza: "la Concezione, S. Matteo e S. Giovanni", "S. Benedetto e la Madonna delle Grazie", S. Gaetano, "La Madonna, S. Giuseppe e S. Gioacchino"; tra le statue vi erano quelle della Madonna dei Martiri, di S. Scolastica e di S. Placido⁸⁶. Insomma troppo poco per capire l'importanza delle opere esposte nella chiesa di S. Matteo che alcune fonti ricordano formata da cinque cappelle di cui quella maggiore ornata con altare marmoreo⁸⁷ che può congetturarsi di provenienza napoletana.

Meglio conosciuta la situazione dell'antico convento delle monache Clarisse di Terlizzi la cui costruzione rispecchia in tutto le prescrizioni sull'edilizia conventuale femminile oggetto di particolare attenzione degli ordinari dopo le disposizioni tridentine. La fondazione ebbe origine nel 1599 dalle disposizioni testamentarie del facoltoso funzionario governativo spagnolo Hernando Escobar. I beni di questo uniti ad altri pii lasciti consentì l'edificazione nel cuore della "civitas" di un convento adatto alla vita claustrale delle numerose monache provenienti dalla nobiltà locale. Nel 1672 il monastero posto sotto il titolo di S. Anna era già "ridotto all'ultima perfezione, con tutte le cose necessarie per la clausura, cioè Chiesa dove attualmente si celebra, Campanile, Campana, Crate, Dormitorio, Refettorio, Infermaria, e tutte l'altre officine necessarie"⁸⁸. L'importanza architettonica e decorativa dell'intero complesso conven-



NICOLA GLIRI (1631-1687), *Il beato Salvatore da Horta* (1680). Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

tuale e della chiesa, “molto vaga et bella”, viene confermata in una testimonianza del pittore Carlo Rosa autore per altro del dipinto raffigurante S. Anna per l'altare maggiore:

Io son stato in Terlizzo da quattro mesi incirca con tale occasione mosso dalla curiosità andai a vedere il Monastero novamente fatto per le monache in detta Città, che sta situato con buona semetria in mezzo di essa, et così per primo andai a vedere la Chiesa di detto Monastero, la quale trovai in forma convenevole, atta et capace con tre Cappelle, cioè una che riguarda il Choro, et questa fornita di tutte le cose necessarie, dove si celebra quotidianamente, et vi è fra gli altri un quadro di S. Anna fatto da me, le due altre cappelle per all'ora non erano fornite stimo adesso, che siano compite; vi è anche la sua sacristia molto commoda con il campanile et campana, il Choro bellissimo di gelosie intagliate, dalle quali non solo a prospettiva si riguarda l'altare maggiore, ma anco tutte l'altre cappelle con due bellissime porte, et la chiesa a volta, che rende l'istessa Chiesa molto vaga, et bella.⁸⁹

Nonostante le scarsissime informazioni sui claustrici di Ruvo e Corato e quelle, pur meno lacunose di Terlizzi, i dati raccolti ci consentono comunque di far nostre le osservazioni della Zarri che vede nell'architettura sacra seicentesca e nei ricchi arredi barocchi delle chiese monastiche femminili del secolo XVII le espressioni di una rinnovata ricchezza dei monasteri e insieme la testimonianza del “persistere dei precedenti legami dell'aristocrazia e del patriziato con le proprie «figlie e sorelle»; legami ora frequentemente convertiti in sacro istituzionale”⁹⁰.

* * *

Come abbiamo avuto modo di notare gran parte della committenza, in termini quantitativi oltre che qualitativi, è prerogativa degli ordini religiosi che attraverso l'elaborazione, potenziamento e diffusione delle arti figurative, unitamente alla predicazione e alla letteratura agiografica e devota di elaborazione monastica, impongono culti e modelli di santità propri delle rispettive co-

munità radicando ulteriormente la devozione ai fondatori e alla Vergine, episodi miracolistici divulgando quelli per le nuove schiere di santi di cui proprio il seicento registra il boom di canonizzazioni. Insomma “dai sofisticati contenuti dottrinari [...] e dalla rigida fedeltà ai modelli più ortodossi selezionati dalla cultura tridentina [...] la committenza religiosa passava ormai a scelte prossime alla cultura delle masse, ricercando nell'attualità del contenuto e nei toni miracolistici e trionfalistici l'efficacia del suo messaggio”⁹¹.

Interprete scrupoloso e ortodosso della pittura devota in Terra di Bari fu il chierico Nicola Gliri (1631-1687 ca.) le cui numerose opere superstiti mostrano eloquentemente quanto apprezzata fosse stata la sua opera in vari ambienti soprattutto religiosi sì da consentirgli di formare una vera e propria bottega con molti aiutanti al fine di poter corrispondere ai frequenti ordini e giustificare agli occhi dei critici successivi il valore discontinuo dei suoi dipinti. Va precisato infatti che, al di là della qualità intrinseca dei dipinti del bitontino, le sue immagini rispondevano “a precise esigenze della committenza ecclesiastica ed in particolare di quella degli ordini religiosi, nella misura in cui essi si rivolgevano ad una massa devota o che richiedeva di essere tale. Più che rappresentare il pittore presenta [...] figure esemplari di santi uomini e donne, da intendersi come veri e propri modelli di comportamento”⁹². Alcuni suoi dipinti sono a Ruvo e Terlizzi e uno, forse, anche a Corato. Introdotto a Ruvo probabilmente dal vescovo conterraneo Giannone Alitto, per i Minori Osservanti di S. Angelo dipinge nel 1680 il *Beato Salvatore da Horta* e forse anche, per la stessa chiesa, il dittico con le composte figure della Vergine, S. Giovanni e della Maddalena per l'altare del Crocifisso. Il primo dipinto presenta eloquentemente tradotte in pittura le virtù taumaturgiche del



NICOLA GLIRI (attr.) (1631-1687), *Il perdono di Assisi*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

beato francescano: la figura monumentale senza calzari e su lieve altura occupa il campo centrale ed è rivolta alla Vergine e al Bambino che la cui apparizione irrompe nella scena; tutt'intorno si dispone l'umanità sofferente fatta di poveri, storpi, ciechi, indemoniati (le due donne dagli occhi sbarbati e abbandonate, per intercessione del santo, dai diavoli sotto forma di animali mostruosi) che a lui si rivolgeva per ottenere la guarigione fisica e interiore. A Terlizzi è sicuramente da ricondurre al Gliri la tela della *Madonna del soccorso tra i santi Elicio e Leonardo* ora in S. Giuseppe ma riteniamo proveniente dalla chiesa dei Minori Osservanti.

Il tema della Madonna del Soccorso è diffuso tra '400 e '500 in Italia Centrale, in particolare in area umbro-marchigiana e si riferisce ad un episodio popolare: una madre stanca del figlioletto capriccioso avrebbe invocato il diavolo e poi, subito pentitasi, richiesto con fervore l'intervento della Madonna. Al di là della pia favoletta, di cui pure si trova riscontro nella letteratura devota tardo medioevale, tale iconografia si diffonde per combattere l'abitudine assai diffusa di somministrare il battesimo tardi rispetto alla nascita e quindi, considerati gli alti tassi di mortalità infantile, di tenere i piccoli in pericolo di dannazione. La presenza del dipinto nella chiesa di Terlizzi sembra confermare la diffusione anche nella Puglia centrale del culto alla Madonna promosso dagli Agostiniani e di individuare in ambito francescano, specie tra i Minori Osservanti, un canale privilegiato di promozione. La Vergine, che qui appare seduta sulle nubi, brandisce il bastone con il quale minaccia il diavolo sotto di lei e con zampe da caprone. Manca, diversamente alla consueta rappresentazione, la figura del bambino impaurito aggrappato alle vesti della Madonna; in cambio la scena è arricchita dalle figure in primo piano dei santi Eligio

vescovo e Leonardo diacono con i rispettivi attributi (ferro da cavallo e catene da carcerati). Una tela con analogo soggetto è ancora venerata nella chiesa di S. Bernardino a Molfetta dipinta da Andrea Bordoni nel 1597⁹³. Non ci è purtroppo giunta l'immagine dipinta posta sull'altare della Madonna del Soccorso nella chiesa di S. Francesco a Corato segnalato in un atto notarile della metà del XVII secolo⁹⁴.

Altra tela riconducibile al nostro pittore è quella della *Madonna degli Angeli, o Perdono di Assisi*, ancora in Santa Maria di Sovereto a Terlizzi. La squillante e pregevole policromia e insieme le figure del Cristo e della Vergine e altri dettagli rinviano ad un'altra opera del Gliri eseguita per la chiesa barese del monastero delle Clarisse e raffigurante la morte di S. Chiara.

Non è stato possibile appurare l'attuale collocazione del dipinto con la *Trinità e i santi Francesco e Caterina da Siena* un tempo in chiesa di Corato e che ad un primo sguardo sembra richiamare la tela del Gliri nella chiesa di S. Agostino ad Acquaviva delle Fonti raffigurante la Trinità e santi vescovi.

Culto alla Madonna e iconografia mariana: alcuni esempi

La ripresa e l'enfatizzazione del culto alla Vergine all'indomani del Concilio di Trento costituisce da parte cattolica una risposta efficace alle tesi protestanti che negando alla Madonna qualsiasi ruolo di mediazione, si tradussero in atteggiamento fortemente critico verso le forme aberranti di devozione mariana e di culto ritenuto idolatrico. Lutero, che pure chiamava la Vergine "Madre nostra", ne riconosceva la verginità e che mantenne feste con fondamento biblico (Annunciazione, Visitazione, Purificazione), sosteneva che il credente non poteva e non doveva invocare la Vergine per ottenere la salvezza giacché essa dipendeva solo da Cristo. In realtà il tema mariano era stato sfiorato solo marginalmente nelle aspre discussioni dei riformati ma bastò l'aver messo in discussione il ruolo mediatore di Maria, "l'Avvocata nostra" per ottenere le grazie spirituali e temporali, a causare la forte reazione dei cattolici ben consci che una tale posizione avrebbe finito per minare alla radice il culto alla Madre di Dio. Tutto ciò che i riformati rigettavano nella teologia e nel culto alla Vergine - i luterani e i calvinisti erano giunti a negare le stesse parole pronunciate dall'angelo *Ave, Maria, gratia plena* - diviene oggetto di maggior ardore e devozione⁹⁵. Il dibattito ovviamente è destinato ad influire notevolmente sulla rappresentazione sacra giacché il ruolo della Vergine, notevolmente ingigantito, porta alla produzione di opere d'ar-

te con la Vergine protagonista, e sotto una miriade di titoli locali e universali, più che nel passato. I teologi, attingendo alla tradizione della Chiesa, giungono a definire anche i caratteri somatici che la Vergine deve avere. Nel *De pictura sacra* (1624) del cardinale Federico Borromeo, tra i più importanti trattati post conciliari sulle arti figurative, si precisa che

bisogna conservare i simboli e i misteri che si usano a raffigurare la Vergine ss.ma... non si deve poi rappresentare la Deipara svenuta ai piedi della croce, perché ciò è contrario alla storia e all'autorità dei padri... che l'immagine della ss.ma Vergine somigliasse al vivo a quel divin Volto... E perché i pittori con più esattezza ritraggano al naturale l'immagine della b. Vergine proporrò l'esemplare che lo stesso Niceforo ci ha lasciato:... per colorito tendeva a quello del frumento, capigliatura bionda, occhi penetranti con le pupille chiare e quasi del colore dell'oliva. Le sopracciglia incurvate e di un bel nero, il naso lunghetto, le labbra tonde e soffici della soavità delle parole; la faccia non rotonda né acuta, ma alquanto allungata, parimenti le mani e le dita piuttosto lunghe⁹⁶.

Il testo insiste poi sulla somiglianza che deve esserci tra la raffigurazione del volto della Madre e quello del Figlio:

I pittori pertanto nel fare le immagini di Cristo e di Maria vorrei si ricordassero di questa sol cosa che l'antichità unanime credette e i santi padri tramandarono: la faccia del Salvatore essere stata ammirabile per la perfetta somiglianza con quella della madre, così che chiunque guardi la madre o il Figlio potrà facilmente riconoscere dalla madre il Figlio e dal Figlio la madre⁹⁷.

La tradizione costituisce un costante ed ineliminabile punto di riferimento per la rappresentazione del sacro. Anche quando la storia sacra tace si possono “immaginare” situazioni verosimili. Il Molanus, ad esempio, ritiene che a volte i pittori hanno raffigurato i santi e la Vergine, nel silenzio di testi e in mancanza di fonti certe di ispirazione, “in ragione delle probabilità o dell’opportunità, ma talora anche per necessità” secondo il comune senso ed anzi con il consenso della Chiesa.

Ad esempio nella storia della incarnazione del Signore, i Vangeli non raccontano quel che faceva la beatissima Vergine, quando entrò l’arcangelo Gabriele e la salutò: stava in piedi o seduta oppure era in ginocchio intenta alla meditazione? Dunque, poiché è necessario aggiungere qualcosa di queste cose, mentre si dipinge la storia, quel che avvenne con la più alta probabilità è stabilito dal comune consenso dei pittori e dalla approvazione degli altri. Ed è inverosimile che la benedetta Vergine in quel momento si trattenesse in ginocchio a meditare sulla nostra redenzione [...]⁹⁸.

Rarissime saranno infatti le scene dell’annuncio in cui la Vergine non venga colta dall’arcangelo Gabriele in ginocchio e con libro a significare la preghiera.

Alcuni esempi meglio ci consentiranno di seguire concretamente l’evoluzione concettuale e iconografica di alcune immagini riferite a culti tra i più diffusi all’indomani dell’assise tridentina. Tra questi uno dei più



PITTORE NAPOLETANO (seconda metà del XVI secolo), *Madonna delle Grazie, anime purganti, santi francescani e S. Maria Maddalena*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

importanti nel Seicento è rappresentato da quello per le anime purganti. Esso si affermò in maniera strepitosa nel volgere di qualche decennio in tutto il mondo cattolico grazie anche al diretto intervento dei pontefici che dotarono di indulgenze e privilegi spirituali varie forme di devozione alla Vergine, a Cristo e ai santi; raggiunse la punta massima sotto il pontificato di Benedetto XIII che di fatto ufficializzò l’applicazione del suffragio a pratiche devote particolari sorte in seno alle varie famiglie religiose quali la Via Crucis, i Sette dolori di Maria, il Rosario, ecc. e concesse l’altare privilegiato per i defunti a tutte le chiese patriarcali, metropolitane e cattedrali⁹⁹.

Contrariamente a quanto a volte si ritiene la credenza sul Purgatorio e la speciale devozione alla Vergine connessa a quello delle anime purganti, non nascono in clima post conciliare ma hanno alle spalle una lunga tradizione; semmai è dopo il Concilio che esse saranno amplificate e incentivate per situazioni che vanno dalla confutazione delle tesi riformistiche che negavano l’esistenza del luogo di purificazione, alle congiunture storiche e sociali che fecero della morte un tema di drammatica attualità. E quindi del dopo morte, in rapporto strettissimo alla estrema precarietà della vita. A stare sol anche alla semplice statistica sulla



FABRIZIO SANTAFEDE (attivo 1576-1628), *Madonna delle Grazie tra i santi Francesco e Domenico*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Domenico (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

nascita di confraternite e pie associazioni, dell'edificazione di chiese, cappelle, oratori, alla produzione di opere figurative dedicate e ispirate al tema, dalla letteratura devota, anche nella nostra regione alla fine del XVII secolo non possiamo che constatare l'ormai definitiva acquisizione da parte del popolo devoto "della credenza nel Purgatorio come luogo di passaggio e di attesa, alternativo alla più drastica *coincidentia oppositorum* inferno-paradiso e più adatto a riportare l'irrazionalità della morte a dimensioni umane"¹⁰⁰. E' la Madonna a ribadire il suo ruolo di tramite formidabile, mediatrice per eccellenza, per attingere il tesoro dei meriti di Cristo; insieme ad Ella, sebbene in posizione gerarchicamente subordinata, i santi.

Prima ancora della Madonna con lo specifico titolo "del Purgatorio" o "del Suffragio" è la Madonna della Grazia a rappresentare, in età pre tridentina ma vedremo anche oltre, il riferimento culturale della salvezza delle anime dei trapassati. Una prima significativa verifica della presenza del tema e del tipo iconografico anche nel nostro territorio è costituito dal dipinto sotto la volta principale della chiesa cappuccina di S. Maria delle Grazie di Terlizzi, purtroppo assai manomesso per consentire prima di un accurato restauro una sua lettura artistica oltre che iconografica: diviso esattamente in due parti di cui quella superiore è occupata dalla Vergine assisa su nuvole e coronata da due angeli, mentre quella sottostante da santi francescani, anime purganti e S. Maria Maddalena. Il motivo dell'intercessione di Maria -in questo specifico caso oltremodo enfatizzato anche per la voluta assenza di Gesù- e della salvezza è dato dal versamento del latte materno che la Vergine fa fuoriuscire premendo il suo seno e che dirige alle anime supplici previa la propiziazione dei santi. Il motivo della *lactatio* mariana a favore delle anime è assai frequente nel '500 in area centro meridiona-

le e campana soprattutto da dove si irradia in Puglia¹⁰¹. Proprio la Campania, dove il tema è presente in numerosissime raffigurazioni tra il 1470 e il 1570, sembra essere stata la terra di elaborazione di questa inedita iconografia che concilia culto alla Vergine e salvezza delle anime. L'"invenzione", che tiene ovviamente conto delle tradizioni devozionali e figurative diffuse negli ambiti territoriali e mentali di elaborazione, è opera di un modesto pittore napoletano, tale Angiolillo Arcuccio, che realizzò nel 1471 una prima immagine dipinta, andata distrutta, per la chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli. Si conoscono altre versioni dello stesso Arcuccio nelle chiese dell'Annunziata e della Maddalena di Aversa ed in quella napoletana di S. Maria la Nova¹⁰². In queste immagini la Vergine lascia sgorgare dai seni il latte che assume valenza salvifica per le anime purganti che, dipinte tra lingue di fuoco nella parte bassa della composizione, ne ricevono refrigerio.

Per tornare a Terlizzi diremo che il dipinto ricordato non costituisce un fatto isolato. Nella stessa città risulta dagli atti di visita del Pacecco, sull'altare maggiore della chiesa della Maddalena officiata dalla "Venerabile Congregazione dell'Immacolata Concezione, S. Carlo e Monte dei Morti", tra i dipinti di S. Michele e di S. Irene, vi era una immagine dipinta della "Madonna delle Grazie con l'anime del Purgatorio"¹⁰³. Purtroppo disperso il dipinto costituiva una ulteriore conferma, per giunta in ambito confraternale dedito al suffragio per i trapassati, della diffusione del tema e del culto mariano ad esso abbinato. Allo stesso orizzonte culturale riconduce il dipinto nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli sempre a Terlizzi, purtroppo in una collocazione tale da non consentire una adeguata lettura: la Vergine e il Bambino occupano come di consueto la parte alta della composizione mentre in posizione mediana, con evidente

funzione di raccordo e mediazione, sono collocate le figure oranti dei santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino; la parte bassa è occupata dalle anime purganti e imploranti. Ancora la *lactatio* della Madonna è al centro di interesse del dipinto devozionale un tempo forse nella chiesa extra urbana di S. Maria della Grazia a Corato e del quale s'ignora l'attuale collocazione: di piccole dimensioni e per giunta di non grande qualità, databile tra XVII e XVIII secolo a conferma della maggiore persistenza periferica della devozione, la tela raffigura, in una cortina di nubi che si aprono a contornare la scena principale, il bambino Gesù che preme il seno della Madre per far uscire il latte-refrigerio a sollievo delle anime purganti che, imploranti e in preda a visibile dolore e pentimento, sono collocate in numero simbolico di tre nella parte inferiore del quadro.

Il valore salvifico del latte verginale di Maria torna nella grande pala, che risente appunto fortemente dell'antica iconografia della Madonna della Grazia, che Fabrizio Santafede dipinge per la chiesa del SS.mo Rosario dei Predicatori a Ruvo, destinata probabilmente alla cappella dei Caputi¹⁰⁴: il napoletano, grande interprete della pittura devota controriformata, raffigura su commissione la Vergine circondata da numerosi angioletti mentre allatta il Bambino che afferra e si nutre con grande tenerezza al suo seno; ai lati sono raffigurati i santi Francesco e Domenico e, al centro in basso,

le anime purganti che fuoriescono da un purgatorio senza fiamme segno sicuramente, più che di una non ancora ben strutturata iconografia del luogo di pena, di una eventuale opzione della committenza. La caratterizzazione inoltre dell'età delle anime -l'uomo nelle tre età principali sintetizzate dai tipi di adolescente, adulto e anziano- sta forse a significare che nessuno può sentirsi ed è di fatto escluso dal luogo di espiazione *post mortem*. In stretta relazione con esse è la figura a mezzo busto del com-



PITTORE MERIDIONALE (XIX secolo), *Madonna del Suffragio e i santi Anna, Teresa d'Avila, Filippo Neri*. Ruvo di Puglia, Chiesa del Purgatorio. (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

mittente barbato con libro di preghiera tra le mani a richiamare il suffragio dei vivi.

Analoga impostazione piramidale cogliamo nel dipinto della *Madonna degli Angeli* dipinta dall'Hovic nel 1598 per i Minori Osservanti di S. Angelo, sempre a Ruvo. Anche in questa bella pala d'altare la rappresentazione con al centro la Vergine e il Bambino è staccata da quella "terrena" con i santi Francesco e Giovanni Battista, saldamente poggiati al suolo ma immersi nell'atmosfera celeste, che svolgono anche visivamente il ruolo di mediazione tra cielo e terra. Interessante notare in questo dipinto eseguito per la chiesa francescana come il tema della salvezza sia correlato ad una devozione particolare: qui infatti svolge una funzione salvifica la devozione al cordone di S. Francesco diffusa appunto dai seguaci del santo di Assisi. E' lo stesso santo a porgere il suo cordone al quale si aggrappano le anime tra le fiamme del Purgatorio; il tema diverrà frequente, insieme a quello analogo legato alla devozione al rosario offerto in salvezza delle anime, in età post conciliare. Un ultimo appunto ci sembra importante fare al fine di disvelare ulteriormente il valore dell'immagine e i non troppo reconditi messaggi che essa contiene per la comunità. Il nobile committente raffigurato con realistico e notevole ritratto -si osservi il porro sul naso e la barba ben coltivata- con libro di preghiere tra le mani, non guarda all'interno del dipinto in atteggiamento supplice alla Vergine o ad uno dei



GASPAR HOVIC (c. 1550-1627), *Madonna degli Angeli tra i santi Francesco e Giovanni Battista* (1598). Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

santi raffigurati a stabilire la devozione particolare, ma è rivolto all'esterno, all'osservatore quasi a lanciare un chiaro messaggio dall'oltretomba e, perché no, anche una minaccia, alla comunità dei viventi, specie all'ambito familiare, perché non tralasci di indirizzare le proprie preghiere e la cura del suffragio per la sua anima nel dipinto appunto esemplata con le riconoscibili fattezze umane del ritratto.

Le immagini della Madonna delle Grazie correlate al suffragio per i trapassati tendono gradualmente a scomparire dopo il 1570 in seguito all'affermarsi di nuovi orientamenti rispondenti alle prescrizioni post tridentine circa le immagini sacre e le rappresentazioni dei santi e della Vergine. Particolari prescrizioni, ad esempio, per quanto riguarda l'iconografia mariana sono contenute nel trattato già ricordato del cardinale Borromeo il quale, preoccupato della corretta interpretazione delle disposizioni conciliari - "il Santo Concilio vuole che si eviti impurità, che non si offrano immagini dagli aspetti provocanti" - mette in guardia, tra l'altro, dalla "sconveniente" raffigurazione delle nudità della Madonna e del suo seno soprattutto: "la sconvenienza di quelli che effigiano il divino infante poppante in modo da mostrare denudati il seno e la gola della b. Vergine mentre, quelle membra non si devono dipingere che con molta cautela e modestia"¹⁰⁵.

Accanto al divieto va colta in tutta la sua importanza l'azione propositiva della Chiesa mirata ad ispirare nel caso specifico inedite scelte tematiche e rappresentative che, valorizzando al massimo il dogma del Purgatorio in funzione antiprotestante, riconducevano il tema figurativo della Vergine e della sua funzione mediatrice nell'alveo del magistero e della teologia. Bisognava in-

nanzitutto emendare dalla tradizione quelle interpretazioni, letterarie e visive, che potevano trarre in errore e promuovere *falsi dogmatis imagines*. Un esempio ci pare particolarmente calzante. La visione di papa Giovanni XXII del 1332 nella quale la Madre di Dio promise la salvezza a quanti fossero morti indossando lo "scapolare" segno della devozione, aveva ispirato la raffigurazione della Vergine che scende direttamente nel Purgatorio per salvare i suoi devoti il sabato successivo al trapasso (da qui la nota *Bolla Sabatina*).

Tale immagine fu ritenuta un errore per il coinvolgimento, fosse anche solo a livello visivo, della Madonna nel luogo di espiazione. E' il decreto del febbraio 1613 di papa Paolo V a suggerire, significativo caso di intervento dottrinario dalle immediate e concrete conseguenze figurative, il nuovo modello di rappresentare il potere

della Vergine a favore delle anime purganti che vengono sollevate al cielo -e qui sta la novità- sì per intercessione di Maria, ma concretamente dagli angeli che si calano tra le fiamme:

[...] Itaque imagines, quae a Devotis hac de re solent fieri, ac depingi cum descensione B.M.V. ad animas in Purgatorio liberandas, minime fiant; sed



GASPAR HOVIC (c.1550-1627), *Madonna degli Angeli tra i santi Francesco e Giovanni Battista* (1598) - particolare. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Archivio F.D.P.).



ALONZO DE CORDUBA (doc. 1591-1608), *Madonna del Rosario* (1604). Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Domenico (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

per intercessionem ejusdem Virginis a tanto periculo per manu angelorum in coelo collocari¹⁰⁶.

E' con la Confraternita della Madonna del Suffragio che la devozione a Ruvo per le anime purganti, già nei primi decenni del '600 fortemente sentita in tutte la fasce sociali, trova il centro propulsore di pratiche pie, cerimonie, liturgie finalizzate al culto per la Vergine mediatrice e al suffragio dei defunti. Ampliata l'antica chiesa di S. Cleto con una seconda navata venne eretto un altare dedicato alla Vergine e "procacciate limosine sufficiente, [si] attese a far venire da Napoli il quadro in tela è hoggi in detta Chiesa della Madonna SS.ma del Suffragio, S. Anna, S. Filippo Neri, S. Teresa, e di sotto l'Anime purgante di mano di Carlo Plantamura che esposto su l'Altare concitò tutt'il popolo a devotione". L'immagine venerata attualmente, peraltro di non grande fattura, non è certamente quella originaria ricordata dalle fonti confraternali sebbene ne ripeta presenze e impostazione; il rinvenimento della datazione -1856- emersa in seguito al recente restauro, farebbe infatti supporre si tratti di una copia, non sappiamo sino a che punto letterale, dell'antica immagine distrutta o rovinata al punto da consigliarne una nuova redazione. L'attenta lettura della descrizione del quadro nell'*Inventario* del 1729 evidenzia infatti una apparentemente lieve ma sostanziale differenza rispetto all'attuale: oltre a ricordare la Vergine e i santi Anna, Filippo e Teresa, rammenta anche la sollevazione delle anime purganti da parte dell'angelo ("l'Alme purganti, che vengon tirate alla Gloria da un Angiolo")¹⁰⁷ situazione iconografica che risponde pienamente alle raffigurazioni diffuse in quel tempo. Perso irrimediabilmente è anche il grande dossale ligneo che ospitava l'immagine sacra definito nell'*Inventario* "vago accasamento di legno indorato".

Il dipinto attuale, a parte la differenza ricordata, è pienamente rispondente, negli

elementi costitutivi e iconografici, alla raffigurazione ormai canonica e definitiva del suffragio quale verrà fissata dalla Controriforma in poi e ancora ribadita a fine Seicento dal Sarnelli: "si de' dipingere la Beata Vergine Madre di Dio col suo divin Figliuolo a braccio e sotto le anime nelle fiamme in atto di supplicarla"¹⁰⁸. Esso propone una vera e propria gerarchia del sacro: l'impostazione piramidale della rappresentazione ha ancora una volta al vertice la Madonna con il Bambino e, appena più in basso, Sant'Anna anch'essa seduta su nubi. Supplici alla Vergine e al Bambino sono pure le figure inginocchiate, in primo piano, di S. Teresa d'Avila -il cui culto proprio nella seconda metà del '600 si diffondeva particolarmente nel Regno tanto da essere proclamata patrona di Napoli nel 1664- e S. Filippo Neri anch'egli come la santa spagnola canonizzato nel 1622. Una figura angelica versa con il



NICOLA LANZANIC (metà XVI sec.), *Madonna del Rosario tra i santi Rocco e Biagio*. Terlizzi, Chiesa di S. Giuseppe (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

calice il sangue sulle anime gesticolanti e avviluppate dalle fiamme del Purgatorio; queste ultime hanno completamente perso la funzione punitiva dell'inferno senza diavoli per assumere quella purificatrice. Il sangue di Cristo versato sulle anime dolenti è il chiaro riferimento al sacrificio della messa e insieme al ruolo salvifico attraverso le opere e le preghiere dei vivi si possono aiutare le anime del Purgatorio a scontare la loro pena.

Anche il culto alla Madonna del Carmine ebbe tra la fine del '500 e il '600 una straordinaria diffusione in tutto il mondo cattolico perchè univa alla devozione mariana il suffragio per le anime dei defunti risparmiata dalle pene dell'inferno per mezzo dell'*abitino* del Carmelo.

Altro culto mariano tipico della pietà controriformistica e quello per la Madonna del Rosario. L'ampio risalto dato dai Predicatori alla tradizione dell'apparizione della Vergine a S. Domenico aveva portato alla definizione del punto focale dell'iconografia del Rosario rimasta sostanzialmente immutata, negli elementi principali, dal XVI al XX secolo. Il privilegio accordato all'Ordine dalla Madre di Dio tramite il fondatore ebbe infatti straordinaria cassa di risonanza nelle migliaia di immagini per chiese, oratori, cappelle, commissionate da religiosi, confraternite, laici: la Madonna tra cori angelici, assisa in trono o su soffici nubi, stringe a sé il Bambino e con la sua collaborazione offre la corona di grani, spesso sotto una pioggia di rose o di petali, a S. Domenico e a S. Caterina da Siena supplicanti in ginocchio ai suoi piedi; questi ultimi sono di frequente in compagnia di santi -e tra questi i patroni e quelli comunque cari alla devozione locale- o dei personaggi storici di Lepanto. Intorno alla scena principale, con funzione essenzialmente pedagogica, non manca la rappresentazione figurata dei quindici misteri del Rosario sia come parte

integrante del dipinto che come accessori di esso. Furono infatti gli stessi padri a raccomandare la realizzazione dell'immagine della Madonna e a prescriverne l'analitica impostazione iconografica al fine di indirizzare i committenti e il fare dell'artista e proporre quindi una immagine "ortodossa" alla venerazione del popolo devoto. Nella *Bulla erectionis* delle confraternite rosariane fondate dai Predicatori si impone esplicitamente ai congregati la realizzazione dell'immagine dipinta con intorno, come ebbe a scrivere, il domenicano Annibale Caraccia nel 1627, "i suoi misterii perché quelle sono le lettere deggli ignoranti et idioti che non sanno leggere"¹⁰⁹. Il beneplacito concesso nel 1595 dal Maestro Generale dei Predicatori dalla sede dell'Ordine in Roma, ad alcuni cittadini di Terlizzi che avevano eretto la Confraternita del Rosario in S. Maria la Nova degli Osservanti così recita:

Volumus autem et omnino iubemus quod in venerabili icona dictae capellae quindecim sacra nostrae redemptionis misteria pingantur nec non pro huiusmodi concessionis consentanea recognitione in eadem icona Divi patris nostri Dominici Sacri Rosarii auctoris imago venerabilis flexis genibus de manu Deiparae Virginis coronulas oratorias accipientis similiter pingatur¹¹⁰.

Dedicata alla Vergine del Rosario l'antica chiesa domenicana di Ruvo ebbe nell'immagine pittorica il fulcro devozionale. Le vicende storiche e le radicali trasformazioni del tempio hanno fatto sì che il dipinto giungesse a noi senza ormai alcun legame con la fabbrica religiosa, privo di qualsiasi contestualizzazione non solo ambientale ma anche devozionale tant'è che esso non rappresenta più, ai nostri giorni, il simbolo del culto al Rosario sostituito, a fine Ottocento, dalla statua in cartapesta leccese chiaramente ispirata alla Madonna venerata sotto lo stesso titolo nel celebre santuario di Pompei¹¹¹. Il dipinto era originariamente collocato entro una "cona" sull'altare maggiore per la realizzazione della quale il chie-



LEONARDO ANTONIO OLIVIERI (1689-1752), *Madonna del Rosario*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

rico Fabrizio de Amato dispose un legato testamentario di 100 ducati¹¹². La grande tela, dalla salda impostazione devozionale e opera dello spagnolo con bottega a Bitonto Alonso de Corduba che la firmò e datò nel 1604, è perfettamente rispondente all'iconografia rosariana diffusasi dopo la battaglia di Lepanto. La Madonna, in rigida posizione frontale, è al vertice della costruzione piramidale, seduta su imponente trono ligneo con alto dossale. In primo piano sono collocate le figure di S. Domenico e di S. Caterina in atto di ricevere le corone del rosario. Dietro i due santi, in analoga posizione orante, sono dipinte numerose figure e tra queste i personaggi storici di Lepanto: alle spalle di S. Domenico si riconoscono per il naso adunco papa Pio V e, per la testa coronata, l'imperatore Filippo II; dietro S. Caterina la nobildonna con alta capigliatura e gorgiera è da identificarsi con l'imperatrice Anna d'Austria moglie di Filippo II, mentre la figura di profilo potrebbe essere riferita ad Eleonora madre dello stesso imperatore. In alto sei angioletti reggono un pesante sipario verde scuro e spargono rose sulla scena.

Deroga dalle consuete raffigurazioni del Rosario l'insolita tela nella chiesa di S. Giuseppe a Terlizzi attribuita al dalmata Nicola Lanzanic che potrebbe averla dipinta prima del 1571: la Vergine, assisa in trono e coronata con prezioso diadema da due angioletti con rosari, regge sulle ginocchia il Bambino stante¹¹³. Ambedue offrono ai santi ausiliatori Rocco e Biagio il privilegio del rosario rappresentato sia sotto forma di corona di grani che, interessante situazione di transizione, come rosa. Il dipinto terlizzone, che nella pur modesta fattura riannoda i fili con la pittura veneta in quel tempo diffusa in Puglia per via dei rapporti commerciali tra le due aree e allo stesso tempo con quelle transadriatiche sottoposte al dominio di Venezia, aggiunge una inusuale variante

alla consolidata tradizione iconografica rosariana.

E' ancora una volta Terlizzi a fornirci una interessante oltre che pregevole raffigurazione, celebrativa e devozionale insieme, della Madonna del Rosario adattata per altro alle situazioni locali di reciproco rispetto tra gli ordini domenicano e francescano storicamente in concorrenza tra loro. Opera di Leonardo Antonio Olivieri è collocata in una sfarzosa cornice scolpita, intagliata e dorata straordinaria testimonianza delle altissime capacità dell'artigianato locale; ritrae la Vergine assisa su soffici nubi che sorregge il Bambino nudo con il quale offre le corone del rosario. In primo piano sono posti in ginocchio e in atto di adorazione i santi Domenico e Francesco e alle loro spalle, in piedi, sono raffigurate le sante francescana e domenicana Rosa da Lima, riconoscibile per il serto di rose che ne orna la fronte, e Caterina da Siena. Lungo i tre bordi laterali sono dipinti i quindici misteri del Rosario entro riquadri ben definiti mentre nel rettangolo inferiore è rappresentata la battaglia di Lepanto in pieno svolgimento con le flotte cristiana e mussulmana contrapposte al largo dell'Adriatico.

Cantieri settecenteschi dell'edilizia sacra

La generale ripresa economica e demografica a cavallo tra i secoli XVII e XVIII ha effetti puntuali sull'immagine stessa delle città molte delle quali si avviano ad una totale trasformazione che investe sia l'edilizia civile che quella religiosa. Una febbrile attività che ha modo di trovare sorprendenti alleati anche in disastrosi eventi naturali quali il terribile terremoto che si abbatté su gran parte della nostra regione il 20 marzo del 1731. La riconfigurazione urbana si attua attraverso le iniziative della borghesia illuminata e della stessa nobiltà che spesso, spostando le proprie dimore al di fuori degli angusti spazi dei nuclei antichi ormai saturi, avvia e dà impulso alla pianificazione di nuovi borghi.

Ad un primo veloce sguardo il fenomeno a Corato può essenzialmente definirsi interno nel senso che riguarda quasi totalmente il nucleo antico lambendo, per l'occasione di nuovi ampi spazi fornita dalla demolizione di tratti cospicui delle mura, l'anello esterno che si trasformerà, con il riempimento del fossato, nello "stradone" ottocentesco: sorgono infatti i palazzi Capano, dal bel portale che si richiama a modelli del Sanfelice, Lamonica, Patroni (1765), Spallucci ed altri¹¹⁴. In realtà l'andamento demografico di Corato nel XVIII secolo, e nei due precedenti, pur in sintonia con il trend generale, è meno marcato rispetto alle altre due comunità che invece quintuplicano la loro popolazione. A Corato

la popolazione è raggruppata nel 1507 intorno ai 723 "fuochi" fiscali che passano a fine secolo, nel 1595, a 1601 (dato confermato anche per il 1648), e poi ancora dopo la netta flessione di metà Seicento, ai 1277 del 1669. Uguale la popolazione nel 1732 con i suoi 1276 fuochi per un ammontare complessivo, a fine secolo, di 9666 abitanti più di Ruvo che ne conta 6400 ma meno, sebbene di poco, di Terlizzi che ne conta invece ben 10.000 pur avendo avuto nel 1507, con appena 350 fuochi, una popolazione di circa 1750 abitanti (un fuoco, cioè un nucleo familiare, moltiplicato per una media di cinque componenti)¹¹⁵.

Emblematica, e per certi aspetti singolare, quindi la situazione di Terlizzi che nel '700 visse un momento di particolare splendore, grazie anche -come ebbe a registrare l'economista contemporaneo Giuseppe Maria Galanti- alla sua gente "industriosa" e ad una nobiltà che non mancò di dare impulso all'agricoltura¹¹⁶. L'articolazione delle classi nobiliari ed emergenti, anche questa ricostruita dagli attenti studi del Valente, ruota intorno a poche famiglie di non provata nobiltà (i de Paù, i Lioy, gli Escobar di chiara derivazione spagnola). Ma "la presenza della grande signoria feudale, dagli Orsini, ai Grimaldi, e ai Giudice, non impedisce l'esuberante crescita di un intraprendente ceto borghese fortemente interessato a sostituirsi alla feudalità mediante la lenta ma progressiva erosione del suo potere eco-

nomico e dei suoi privilegi giuridici”¹¹⁷. Tra gli "emergenti" gli Scalera e i de Gemmis, i Brigazzi, i Troysi, i de Pietro, i de Antonellis e gli Angarano e ancora i “nobiliores”, come vengono successivamente citati nelle fonti, Confreda, Vallarelli, d’Alessandro e Zappa¹¹⁸. Tutti basano il proprio benessere sulla

proprietà fondiaria e sulla coltivazione della terra, per altro tanto parcellizzata da creare anche una piccola rete di proprietari: “si può dire –è ancora Valente- che la piccola proprietà contadina costituisce un fenomeno tipicamente terlizzese e una componente basilare di valutazione dell’equilibrio



MARMORARO NAPOLETANO (prima metà del XVIII secolo), *Altare maggiore in marmi commessi* (1746). Terlizzi, Chiesa dell’Immacolata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



DOMENICO ANTONIO CARELLA (1721-1813), *Immacolata tra i santi Maria Maddalena e Carlo Borromeo e anime purganti*. Terlizzi, Chiesa dell'Immacolata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

economico esistente tra le varie classi sociali”¹¹⁹. La ricchezza proveniente dalla terra che produce olio pregiato per gran parte esportato attraverso il porto di Molfetta che dal XV-XVI secolo costituisce uno dei principali imbarchi pugliesi, si traduce spesso in commissioni artistiche di notevole respiro se paragonate alle realtà contermini.

Se uno dei nuovi borghi va a configurarsi intorno alla chiesa di S. Ignazio, edificata dall'omonima confraternita tra il 1718 e il 1720, punti focali dell'espansione settecentesca saranno anche le sontuose dimore di nobili e civili le cui facciate concorrono a ridefinire la scena urbana ed immediatamente extra urbana con parati murari di grande effetto, portali, balconi, cornici riproponendo modelli dell'architettura della capitale cui fanno costante riferimento anche per i modi di vita i vecchi e nuovi ricchi terlizzesi con o senza blasone. Abbattute le mura e riempito il fossato davanti al ca-

stello e tutt'intorno alla città antica, viene gradualmente a definirsi la piazza del nuovo borgo fulcro della rinnovata vita cittadina dove il *syndicus* Nicola Zappa fa erigere nel 1752 il Sedile; la piazza è delimitata a est dall'antica chiesa di S. Lucia e dal nuovo complesso monastico delle Clarisse di S. Anna (1713-1724) oltre che da dimore patrizie quali il palazzo edificato negli stessi anni dagli Scalea¹²⁰. Degno di grande signore è il palazzo voluto da Tommaso de Gemmis discendente di un influente casato venuto al seguito dei Grimaldi di Monaco feudatari di Terlizzi¹²¹. Ultimato nel 1748, prospiciente il complesso conventuale dei Minori

Osservanti, diventa importante punto di riferimento della vita culturale terlizzeese quando Ferrante de Gemmis (1732-1803) fondò con l'appoggio di patrizi, colti ecclesiastici e borghesi un'accademia salutata con entusiasmo dallo stesso Antonio Genovesi di cui il de Gemmis si professava discepolo¹²². Di grande interesse anche i palazzi Lioy (1766) sull'attuale via Mazzini, Schettini (largo del Plebiscito), de Paù-Gentili (corso Dante) che presenta nella facciata l'elemento ricorrente nell'edilizia napoletana della nicchia con busti. Ma è soprattutto il palazzo dei de Paù-Antonelli a divenire l'esempio concreto, non solo architettonico, della vivace nobiltà di Terlizzi: edificato intorno al 1730 sulla “strada della Trinità”, attuale via per Molfetta, ospita all'interno un grande salone per rappresentazioni teatrali e soprattutto la galleria per la rinomata collezione di dipinti che suscitò l'ammirazione di numerosi intellettuali e nobili del tempo

tra i quali il famoso ambasciatore britannico a Napoli William Hamilton. In essa, stando alle parole del Giustiniani, erano esposte opere “del Perugino, del Ribera, del Caracci, del Tiziano, de’ Bassani, del Domenichino, del Giordano, del Massimo [Stanzione], del Rubens, del Correggio, del Giaquinto, di Salvatore Rosa, del Parmigianino, di Pietro da Cortona, del Castiglione, del Martorelli, e dicono esservi anche il ritratto della Fornarina di Raffaello da Urbino, che sarà copia certamente”¹²³.

Agli interventi urbani di natura civile seguono con analoga progressione quelli dei luoghi di culto. Saranno infatti le stesse famiglie, attraverso varie iniziative, a ribadire la propria visibilità contribuendo direttamente alla rinnovazione di chiese, cappelle e conventi e all’edificazione di nuovi più rispondenti alle esigenze di rappresentatività della città che affida anche all’edilizia sacra l’immagine del proprio prestigio. Insomma “Terlizzi merita esser connumerata -come scrive agli inizi del Settecento il cappuccino Filippo Bernardi- fra le Terre più riguardevoli di questa Provincia o si consideri la sua intensità degli abitanti che dicono sia di 5 mila persone, o la bellezza de gli edifizii tanto sacri che profani, o la civiltà e ricchezza de’ suoi cittadini o pure la fertilità de’ suoi terreni”¹²⁴.

Il nuovo complesso monastico femminile di S. Anna determinerà la quinta della nuova piazza di Terlizzi ancora oggi significativamente denominata “il Borgo” che avrà proprio nell’elegante facciata della chiesa e nella “torretta” sovrastata dalle arcate del loggiato, importanti punti di qualificazione urbana. Il trasferimento delle Clarisse fu reso necessario perché il vecchio convento si rivelò a pochi decenni dalla costruzione insufficiente e incapace di ampliamento per l’alto numero di monacazioni proveniente dalle fasce agiate della società terlizze e per il tessuto urbano circostante

ormai saturo. Alcune permuthe consentirono in luogo ampio e adatto appena fuori le mura e presso la chiesetta di S. Rocco l’edificazione del nuovo convento in cui le monache si trasferirono definitivamente nel 1713¹²⁵. La chiesa, sul cui altare veniva collocata, in sostituzione della tela del Rosa, una nuova immagine raffigurante la *Morte di S. Anna*¹²⁶ fu consacrata nel 1726 dal visitatore apostolico mons. Pacecco.

Strettamente collegata alla vicenda giurisdizionale e questa volta in antitesi con l’arcipretura di Terlizzi (e quindi di stretta subordinazione al vescovo di Giovinazzo) è la edificazione e l’ammodernamento della chiesa “collegiata” di S. Maria Maddalena “seu Purgatorio”. Essa fu voluta con proprio testamento dal nobile Antonio Lioy nel 1649 sull’esempio della collegiata dello Spirito Santo eretta dalla Santa Sede nella città di Giovinazzo con bolla papale di Bonifacio IX nel 1395¹²⁷. A dare esecuzione alle volontà del nobile Lioy fu il nipote Diego tra il 1665 e il 1670. Sorse dall’ampliamento dell’antica chiesetta ad unica nave del Purgatorio extra moenia esistente già nel 1616. Sarà però soprattutto nel corso del Settecento che la chiesa assumerà la forma attuale: ampliata in tre navate, verrà dotata da elegante campanile in parte neo romanico e con terminazione bulbiforme (1727), mentre l’interno sarà ricoperto da una vibrante decorazione in stucco e dotato di cappelle laterali e preziosi arredi. Tra questi ultimi rimarchevole il bell’altare in marmi mischi di provenienza napoletana la cui datazione andrebbe collocata intorno al 1746 anno rilevato sul bollo dell’arte impresso sulla porticina d’argento del tabernacolo e dal punzone, se abbiamo ben interpretato, di Nicola Palmentiero console dell’arte appunto nel 1746¹²⁸. Segno inequivocabile della committenza nobile e facoltosa che ruotava intorno al “capitolo selvaggio” dell’Immacolata -così era indicato il clero della chiesa



CORRADO GIAQUINTO (1703-1766), *Natività*. Terlizzi, Chiesa dell'Immacolata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

che si voleva destinata a collegiata- è la bella tela della *Natività* commissionata a Corrado Giaquinto dai nobili de Paù che furono estimatori oltre che collezionisti di opere del noto pittore molfettese. Il dipinto, che la Di Capua colloca intorno al 1735 e quindi al periodo del soggiorno romano del pittore¹²⁹, sarebbe quindi significativamente la prima opera d'arte di prestigio che andò ad ornare il tempio rinnovato e ampliato. Seguirà a distanza di qualche decennio l'impegnativo ciclo del pittore Domenico Antonio Carella (1721-1813) con il quale si attuò l'ampio progetto iconografico con storie veterotestamentarie dipinte sulle grandi tele apposte sotto la volta (*La prova del fuoco, Il giudizio di Salomone, Il trasporto dell'Arca santa, Il sacrificio di Isacco*) e il ciclo ispirato alla vita della Madonna collocato lungo le pareti del coro. Questi ultimi dipinti, dagli angoli smussati, raffigurano le sette principali festività mariane (*Natività della Madonna, Presentazione di Maria al tempio, Annunciazione, Visitazione, Nascita di Gesù, Presentazione di Gesù al tempio e purificazione di Maria, Assunzione*) cui si aggiunge una ottava tela, non pertinente al tema iconografico ma inserita forse solo per motivi di simmetria, con la *Strage degli innocenti*.

Quella di Terlizzi costituisce certamente una delle più impegnative commesse affidate al Carella la cui copiosa attività, costantemente attaccata per soluzioni colo-

ristiche, iconografiche e compositive al maggior pittore del tempo Corrado Giaquinto, inondò di tele devote numerose chiese e oratori di Terra di Bari (oltre Terlizzi e il capoluogo, Acquaviva, Grumo, Rutigliano, Conversano, Monopoli), e delle contermini province di Taranto e di Brindisi, Matera e Ferrandina in Basilicata¹³⁰. Il ciclo che appare sostenuto e ispirato, per la

complessità dei rimandi biblici che prefigurano profeticamente il ruolo della Vergine nell'economia della salvezza, da una accorta regia ecclesiastica, dobbiamo ritenere concluso intorno al 1765 data che appare apposta dal pittore, insieme alla sua firma, al bel dipinto con scena dell'annuncio alla Madonna. La tela principale, di notevoli dimensioni rispetto alla



Chiesa di S. Domenico (XVIII secolo), Interno. Ruvo di Puglia (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

completamente la parete centrale, è una efficace summa teologica e devozionale insieme: tutta la composizione, gli sguardi e i gesti dei numerosi angeli, santi e personaggi, convergono e ruotano intorno alla raffigurazione della Vergine fulcro reale e metaforico del messaggio visivo e religioso. La Madonna, novella Eva senza macchia, schiaccia con la sinistra la testa al demone ed accoglie amorevolmente sotto il manto protettivo l'umanità peccatrice rappresentata dai corpi nudi dei progenitori Adamo ed Eva. Ai lati gli angeli sostengono e conducono Maria Maddalena e, sulla parte oppo-

sta, un giovane Carlo Borromeo, santi cari alla pietà confraternale. La scena paradisiaca superiore con il mistero trinitario si contrappone a quella inferiore delle anime purganti ed imploranti -si noti l'esaltazione quasi teatrale dei vari stati di sofferenza- tra vampe di fuoco, chiaro riferimento al titolo e al culto per il suffragio cui era dedicata e dedita la confraternita che unificò quelle preesistenti della Maddalena e di S. Carlo. Tra le anime purganti, nell'angolo di destra, il Carella si autorappresentò con mani unite in atteggiamento di preghiera quasi a voler sottolineare insieme all'immagine di pittore devoto il suo compiacimento per un impegno che si conferma essere, insieme al ciclo per il palazzo ducale di Martina sua città natale, tra i più estesi e riusciti della sua lunga carriera artistica.

Il gradimento locale gli valse nel 1766 la commissione per la pala dell'altare maggiore dei Cappuccini.



Chiesa di S. Michele Arcangelo, *Facciata*. Ruvo di Puglia. (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

Assai meno vistosa, e anzi dimessa la situazione a Ruvo dove la scarsa edilizia settecentesca, dal punto di vista soprattutto qualitativo anzi del tutto priva di episodi architettonici di un certo respiro, può essere assunta a segno di una stagnazione economica e della non grande disponibilità delle famiglie locali cui può fare eccezione quella dei Caputi che nel 1789 amplia l'antico palazzo di famiglia edificato a fine '500.

Alla stagnazione dell'edilizia civile fa ancora una volta riscontro la capacità di iniziativa degli ecclesiastici, vescovo in testa, e degli ordini religiosi segno che il potere economico e ancora saldamente in mano al clero regolare e secolare.

I cantieri religiosi aperti a Ruvo nella prima metà del Settecento sono numerosi. Molte chiese e cappelle vengono invece tra-



Chiesa di S. Domenico, *Facciata*. Ruvo di Puglia. (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

scurate e abbandonate sino a decretarne la scomparsa segno di un mutamento degli equilibri sociali e insieme devozionale già avviato in precedenza (S. Antonio Abate, S. Arcangelo, S. Giacomo della Commenda di Malta, S. Donato, S. Sabino, ecc.).

La chiesa beneficiale di S. Maria di S. Luca venne affidata alla congregazione gesuitica della Purificazione-Sant'Ignazio e da questa ristrutturata, per essere cadente, e adeguata alle proprie esigenze di culto. Oltre ai sepolcri per i sodali defunti, i confratelli fecero costruire l'altare della titolare sormontato dal monogramma cristologico assunto dai gesuiti come proprio stemma; sull'altare fecero collocare la tela del Mastroleo appositamente commissionata.

Sono però gli ordini religiosi ad avviare imponenti e radicali lavori di rinnovamento dei rispettivi conventi e soprattutto delle proprie chiese. Demolita completamente l'antica chiesa del SS.mo Rosario che ebbe origine nel XVI secolo quando si stabilì la comunità dei Predicatori, fu avviata intorno al terzo decennio del '700 la edificazione dalle fondamenta di un nuovo più ampio tempio con diverso orientamento rispetto al precedente -e alle stesse caratteristiche dell'edilizia religiosa regolare- ultimato intorno al 1743 con la solenne facciata rivolta alla piazza del nuovo "borgo di S. Domenico" come sarà significativamente indicato nelle carte topografiche del primo Ottocento, il nucleo di case sorto intorno alla chiesa¹³¹. L'intero edificio dalle dimensioni monumentali si sviluppa su un'unica ampia aula coperta da volta a botte unghiate che poggia su di un aggettante cornicione. Le alte pareti laterali sono scandite da spaziose cappelle le cui sequenze terminano con i due "cappelloni" corrispondenti ai bracci del transetto e, al centro, all'assiale altare maggiore costruito in pietra e stucchi ad imitazione di un altare in marmi mischi alla "napoletana". All'incrocio tra la navata

e il transetto si innesta, senza tamburo e raccordata da quattro pennacchi, la grande cupola.

L'impostazione della chiesa domenicana trova stringenti analogie con altri edifici sacri diffusi nel barese tra Sei e Settecento e soprattutto nella chiesa gesuitica di Molfetta, attuale cattedrale, che di tutte sembra essere stato il modello ispiratore. Anche il nostro tempio infatti ben si inserisce nella regola compositiva che incontrerà grande fortuna in Terra di Bari, "basata sul ruolo primario delle trabeazioni e delle relative cornici nella formazione dell'immagine interna degli spazi di culto. La prospettiva centrale del grande vano esalta l'altare, mentre il filo più sporgente delle cornici guida lo sguardo verso la comprensione della forma del vuoto, dando ragione con i suoi mutamenti di direzione e di oggetto di ogni minima modificazione planimetrica"¹³². E' la facciata esterna a consentire in maniera più immediata l'inserimento della nostra chiesa nell'ambito dell'edilizia religiosa contemporanea costituendo, con le sue varianti ed esemplificazioni, un esempio sicuramente seriore di una tipologia architettonica che trova, in Terra di Bari, i suoi riferimenti nei prospetti delle chiese gesuitiche di Bari (1740-1750) e di Molfetta (1744) -difformi però dai modelli canonici dell'edilizia sacra diffusi dalla Compagnia di Gesù- ed ancora in Trani in quello della chiesa di S. Teresa (1754-1768). Interessanti punti di contatto vi sono inoltre tra la facciata di S. Domenico e quella di S. Michele Arcangelo dei Minori Osservanti, nella stessa Ruvo, riedificata, come vedremo, in quegli stessi anni.

Insieme a quella domenicana il cantiere dei Minori Osservanti costituisce certamente l'iniziativa edilizia più importante, per qualità ed estensione, della Ruvo settecentesca. La chiesa, dedicata a S. Michele Arcangelo fu completamente riedificata, come



LEONARDO ANTONIO OLIVIERI (attr.) (1689-1752), *S. Michele*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

ricorda l'iscrizione sull'architrave d'ingresso, tra il 1744, anno della posa della prima pietra, e il 1774 anno della consacrazione da parte di mons. Ruggieri. Alcuni elementi decorativi della chiesa precedente, variamente adattati nella nuova facciata tardo barocca, lasciano intuire l'importanza anche del vecchio tempio. L'interno, voltato a botte, costituisce un interessante e in gran parte integro esempio del programma architettonico, decorativo e devozionale di stampo francescano. Un programma unitario e

unificante contrariamente a quello che doveva essere la chiesa precedente nella quale si erano nel tempo sovrapposte varie esigenze di culto e devozioni private. Le tre cappelle per lato evidenziano nella loro impostazione il carattere unificante dell'intervento di arredo: grandi dossali in pietra nei quali si aprono le nicchie che accolgono le statue lignee di santi francescani particolarmente venerati (oltre al fondatore, *S. Antonio da Padova*, *S. Pasquale Baylon*, *S. Pietro d'Alcantara*), quelle di culti particolari che appartengono alla tradizionale devozione francescana (*il Crocifisso* e *l'Immacolata*). In alto, al di sopra l'aggettante cornicione mistilineo in stucco, altre nicchie contornate da stucchi di un sobrio rococò, accolgono ancora statue di santi (*S. Rosa da Viterbo*, *Arcangelo Raffaele*, *S. Margherita di Cortona*, *S. Diego*, *S. Teresa*). Tutte le statue furono realizzate sicuramente da Nicola Antonio Brudaglio di

Andria scultore che appare particolarmente legato agli ambienti francescani. Il Crocifisso è assai vicino all'altro scolpito dallo stesso per la chiesa monopolitana dei Ss. Pietro e Paolo ora nella chiesa di S. Anna della stessa città. Completano l'arredo della chiesa il pulpito a baldacchino, l'organo inserito in prezioso mobile, il "bussolone" d'ingresso che andrebbe restituito alla policromia e forme originali coperti dalle pesanti ridipinture di questo secolo. Il programma iconografico si completa con il ciclo raffigurante

le quattordici stazioni della Via Crucis pratica devota di cui i francescani, custodi dei luoghi santi della vita e morte di Cristo, furono promotori, esso è da ricondurre ad anonimo e modesto pittore dello stesso Ordine. Particolarmente interessanti sono gli altari delle cappelle laterali che sviluppano in pietra i modelli "alla napoletana" degli altari marmorei di cui imitano anche la policromia. Notevole importanza assume in questo discorso l'altare maggiore - dotato di privilegi spirituali da Benedetto XIV (1740-1758)- del tipo "a portelle" con putti capialtare in posizione eretta che reggono candelabri e con gli ingressi chiusi dalle belle porte originali, che immettono nell'area absidale riservata al coro i cui stalli sono andati purtroppo sciaguratamente distrutti qualche decennio addietro. Si tratta di una letterale trasposizione in pietra, operata da valenti lapicidi locali, di altare marmoreo "alla napoletana" reso ancor più originale dalle sottolineature in oro e argento e dalle inserzioni di breccia corallina. Pur completamente rinnovato il tempio riaccoglie adeguatamente collocandole e integrandole, anzi esaltandole entro cornici in stucco a ridosso dell'altare maggiore, alcune delle antiche immagini a con-



NICOLA ANTONIO BRUDAGLIO (attr.) (c. 1703-1779), *S. Aurelio*. Ruvo di Puglia. Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

ferma del mai interrotto legame con la devozione collettiva e quindi della continuità del culto: la seicentesca *Madonna degli Angeli* del fiammingo Hovic e quella del *Beato Salvatore da Horta* siglata e datata 1680 dal bitontino Nicola Gliri; in quest'ultima risulta evidente l'ampliamento della tela e il suo adattamento alla nuova collocazione. L'altra grande tela, l'*Adorazione dei Magi* un tempo collocata sull'altare della famiglia Avitaja nel frattempo estintasi, fu invece collocata sulla bussola d'ingresso in posizione ancora oggi alquanto infelice perché impedisce il pieno godimento del capolavoro dell'Hovic. Fu invece eseguita per la nuova chiesa la tela centrale del *S. Michele Arcangelo* che potremmo ricondurre, per affinità stilistiche e cromatiche, alla mano di Leonardo Antonio Olivieri in quegli anni impegnato con la comunità degli Osservanti di Terlizzi per la tela del Rosario. Il tema della cacciata degli angeli ribelli ricorda nell'impostazione quella di analogo soggetto dipinta qualche decennio prima da Francesco Solimena per la chiesa di S. Giorgio a Salerno. La costruzione della nuova chiesa e del complesso conventuale si accompagna ad una rinnovata strategia di espansione e consolidamento della presenza francescana nella vita religiosa cit-



LAPICIDA e INTAGLIATORE PUGLIESE (prima metà del XVIII secolo), "Portella" dell'altare maggiore. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo.

tadina anche per contendere e arginare la visibilità e l'attivismo della comunità dei Predicatori impegnati in quegli stessi anni nell'edificazione dell'imponente chiesa del SS.mo Rosario. Vengono quindi assunte iniziative ad ampio respiro che prevedono, unitamente al rinnovo architettonico della chiesa, il rilancio delle devozioni e degli antichi culti mariani, cristologici e dei santi cari all'ordine: l'Immacolata, il Crocifisso, S. Francesco, S. Antonio che già dal 1636 fu elevato al rango di protettore di Ruvo, S. Pasquale di cui i frati possiedono una reliquia miracolosa. Va letto sotto questo tentativo di riconquista l'arrivo e il ricevimento in pompa magna nel 1755 e nel 1756 dei corpi e delle ampole del sangue dei santi Aurelio e Gaudenzio dissepolti dalle catacombe romane dei primi martiri. Le insigni



INTAGLIATORE PUGLIESE (prima metà del XVIII secolo), *Mobile di organo*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo.

reliquie furono collocate sugli altari dell'Immacolata e di S. Francesco, dove si trovano attualmente, e ancora al Brudaglio si pensò per l'esecuzione dei busti lignei ideati per essere collocati sull'altare maggiore in corrispondenza delle portelle.

Meno radicale, ma ugualmente ampio e interessante per le novità introdotte, il rinnovamento della chiesa dei Cappuccini, dedicata a S. Maria Maddalena, che comportò numerose modifiche soprattutto in chiave decorativa e che rappresenta, dal punto di vista ideologico, l'abbandono almeno in parte delle severe prescrizioni circa l'essenzialità e la povertà delle chiese dell'Ordine. Gli stucchi invadono tutto lo spazio con festoni, teste di cherubini, girali, simboli francescani. In sostituzioni degli antichi altari si costruiscono come in stucco di cui la



LAPICIDA PUGLIESE (prima metà del XVIII secolo), *Cona e altare di S. Francesco*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo.

più interessante ci pare quella della cappella del Crocifisso imitante un pesante drappaggio che sembra richiamare quello ben maggiore, per dimensioni e tecnica di esecuzione, nella chiesa di S. Bernardino a Molfetta opera dei fratelli lombardi Tabacchi. La presenza di altari in stucco diversi tra loro, sebbene più modesti rispetto alla ben più ricca casistica pugliese, ci consente di segnalare l'altra alternativa, a disposizione della committenza, ancora una volta di provenienza napoletana dove fu sperimentata per la prima volta e con notevolissimo successo viste le conseguenze, da Domenico Antonio Vaccaro nella chiesa della Certosa di S. Martino. La moda degli altari e delle cone in stucco, fu introdotta direttamente in Puglia dallo stesso Vaccaro che la applicò nel rinnovamento decorativo della cattedrale di Bari (1738-1745) e della chiesa di S. Giacomo della stessa città. Sebbene drasticamente ridotta per riadattarla al nuovo altare in stucco nella cappella dei Rubini venne ricollocata la tela dell'Aglieri pittore poco noto e contemporaneo, oltre che conterraneo, al Rosa, all'Altobello e al Gliri. Presso la porta secondaria furono collocate entro cornici in stucco le tele dei patroni Cleto e Biagio un tempo forse inserite nella macchina dell'altare maggiore, mentre sulla controfacciata fu collocata la tela con soggetto biblico realizzata nel 1790, anno della conclusione dei lavori di rinnovamento, dal terlizzese Giuseppe Quercia. Sono collocabili cronologicamente a questi anni le sculture del *Crocifisso* e di *S. Lucia* attribuite all'andriese Antolino. Dall'antico dossale ligneo dell'altare maggiore proviene il bel tabernacolo ormai privo della policromia originaria.

La comunità cappuccina di Terlizzi atua, insieme all'ampliamento del convento, il totale rinnovamento interno della propria chiesa facendo leva soprattutto sulla decorazione in stucco ultimata, come è ricordato

nel ricco cartiglio sull'arco trionfale, nel 1766. Anche in questo caso le fonti non ci hanno tramandato il nome degli artefici e abili artigiani autori di quell'impresa. La sovrabbondante decorazione dell'altare maggiore si sviluppa, nel rincorrersi dei tipici motivi del rococò, intorno all'immagine dipinta della *Madonna delle Grazie e santi* eseguita proprio nel 1766 da Domenico Antonio Carella in sostituzione della più antica tela della titolare, ormai "fuori moda" dal punto di vista sia teologico che iconografico, riutilizzata, opportunamente dimensionata, nella decorazione della volta. Il dipinto del Carella, firmato e datato sul libro in primo piano, si articola in due scene di cui la superiore, in uno svolazzo di angeli e putti, è dominata dalla Vergine con il Bambino assiso sul globo terracqueo, dall'Eterno Padre e dallo Spirito Santo; la parte inferiore accoglie i santi intercessori Felice da Cantalice, Liborio, Chiara e Francesco d'Assisi, Irene. La presenza della santa martire è da porre in relazione con la specifica attività specialistica del suo patronato qui raffigurato dalle saette in forma di freccia scaricate da un fortunale su una città che va riconosciuta in Terlizzi. Ancora di grande attualità risultano le tele raffiguranti i frati *Giuseppe da Leonessa* e *Fedele da Sigmaringen*, per questo ricollocate sull'altare maggiore in cornici mistilinee, il cui culto venne ulteriormente incentivato dopo le canonizzazioni avvenute per ambedue nel 1746 per volere di Gregorio XIV. I lavori di rinnovamento del tempio compresero la realizzazione di un nuovo altare maggiore lavorato in pietra locale con accurato intaglio e sul quale trovò collocazione, unico pezzo superstite del precedente altare ligneo, il notevole tabernacolo a tempietto. Anche la bellissima balaustra in pietra ripete nella decorazione "a giorno" e nell'assoluta perizia dell'esecuzione i coevi e migliori modelli napoletani in marmi mischi.



NICOLA ANTONIO BRUDAGLIO (attr.) (c. 1703-1779), *S. Pietro d'Alcantara*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

Edificata nel 1500 con Breve di Alessandro VI e per volontà di Francesco II Orsini duca di Gravina e conte di Terlizzi, la chiesa conventuale di S. Maria la Nova dei Minori Osservanti testimonia ancora oggi il forte legame stabilito tra la comunità regolare e il patriziato terlizzese (de Gemmis, Schettini, Liroy, de Paù, Valdaura, Sangiorgio, de Viti, Scalera) che in essa vi eresse i numerosi conditori famigliari nelle rispettive cappelle di giuspatronato, contribuendo all'arricchimento della chiesa con opere d'arte e di artigianato anche di eccezionale interesse per la storia dell'arte pugliese. Restaurata nel 1619 come ricorda l'iscrizione commemorativa che corre lungo il lato

esterno (FUIT REPARATAM PROPRIIS SUMPTIBUS MONASTERII AUXILIO BEATAE MARIAE VIRGINIS - A.D. 1619), nel 1701 la chiesa venne interessata da altri nuovi importanti lavori di rinnovamento tra i quali l'apertura tra le profonde cappelle laterali di fornici trasversi di collegamento che vennero così a definire due "navatelle" in una chiesa che era originariamente monoaula. Le cappelle laterali, come ricordato, sono di patronato delle maggiori famiglie che vi apposero la propria arma. Gli atti della visita del Pacecco enumerano undici altari compreso quello maggiore consa-



NICOLA AGLIERI (seconda metà del XVII secolo), *Vergine con il Bambino e i santi Anna, Domenico, Giovannino e Francesco* (1676). Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Lucia (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

crato alla titolare S. Maria la Nova "sive ad Nives": SS.mo Rosario, S. Giuseppe, SS.mo Crocifisso con reliquia del Sacro Legno, S. Domenico, S. Pasquale, S. Maria del Soccorso, due cappelle a S. Antonio, S. Maria degli Angeli, Immacolata Concezione¹³³. Molte delle cappelle hanno oggi una dedizione diversa da quelle segnalate dal Pacecco: al posto della cappella di S. Domenico, sulla quale vi era sin dalla terza decade del XVII secolo, il dipinto raffigurante miracolo di Soriano, vi è ora quella del Carmine; la cappella di S. Giuseppe ospitava probabilmente un quadro del patriarca e non la statua del Santo attuale in chiesa opera dell'Antolino. Dalla

cappella dei Valdaura proviene il bel dipinto con l'*Estasi di S. Antonio* del Marullo ora in sagrestia. Nella visita del Pacecco non si cità però, a meno che non si voglia pensare ad un errore, la cappella sulla quale era esposto il bel dipinto della *Natività* del bresciano Savoldo. Il notevole dipinto, dalla squillante policromia, che da il titolo alla cappella degli Schettini raffigura la *Madonna degli Angeli*: il soggetto trae origine dalla concessione a S. Francesco del cosiddetto "perdono di Assisi" avvenuta presso la Porziuncola direttamente da Gesù per inter-

cessione della Vergine raffigurata regina con scettro e corona.

Proviene con molta probabilità dall'altare della cappella dei Lioy il dipinto ora nella chiesa di S. Giuseppe raffigurante appunto la *Madonna del Soccorso* da ricondurre a Nicola Gliri¹³⁴.

Anche la Confraternita della Madonna del Rosario concorse in maniera considerevole al rinnovamento della chiesa con la propria cappella veramente notevole per sfarzo e opere esposte. La precisa descrizione negli atti della Visita del Pa-cecco ci consente alcune puntualizzazioni utili alla cronologia degli interventi nella chiesa. La cappella quando fu visitata era stata appena ultimata e gli splendidi arredi lignei, di cui è rimasta la bellissima cornice che ospita il dipinto della titolare, non erano stati ancora indorati. Al 1725 infatti

la venerabile Congregazione del SS.mo Rosario di detta Città di Terlizzi possiede la sua Cappella dentro la Chiesa di S. Maria la Nova de Minori Osservanti di S. Francesco, cioè la prima attaccata all'Altare Maggiore in cornu Evangelij, col suo Altare eretto ad formam, dove vi è il quadro della Beata Vergine del Rosario con cornice intagliata, come anco tutto l'Altare sudetto intagliato per mettersi in oro, lavorato bensì di legname.



DOMENICO ANTONIO CARELLA (1721-1813), *Madonna delle Grazie, Trinità e santi*. Terlizzi, Chiesa dei Cappuccini.

Il dipinto dell'Olivieri (1689-1752) fu quindi realizzato in quegli anni, sicuramente in sostituzione di una immagine più antica, per essere collocato unitamente alla più piccola tela superiore del Padre Eterno, nella fastosa cornice. La Platea confraternale del 1729 ci consente con maggiori dettagli di riconoscere che si tratta dell'attuale quadro: "l'Immagine della Beatissima Vergine con il Bambino in braccia con due immagini cioè delli gloriosi Patriarchi S. Domenico e S. Francesco che ambe due ricevono la corona seu psalterio dalle mani della Beatissima Vergine e suo figliolo; oltre d'altri Santi e

Sante d'intorno a detto quadro con li quindici misteri del Santissimo Rosario"¹³⁵. Nella cappella vi era inoltre custodita, entro "stipo [...] col portello lavorato a vetri", la statua processionale della Madonna con il Bambino il cui corredo era costituito da "due para di vestiti per la detta B.V. uno di lama d'argento, e l'altro negro. Due corone d'argento [...], due pelucche [parrucche] cioè una per la B.V., e l'altra per il Bambino Gesù"¹³⁶

I lavori settecenteschi comportarono anche la rifazione dell'altare maggiore con la realizzazione dell'importante dos-

sale ligneo dorato in cui fu collocata la famosa tela del Pordeone. Esso divideva l'aula dalla parte riservata al coro cui era collegato da due portelle laterali sormontate dalle statue di S. Bernardino da Siena e di S. Bonaventura forse quelle nell'attuale chiesa di S. Maria di Co-stantinopoli. L'importante "macchina" datata al 1714, come si ricavava dalla scritta che campeggiava su di essa (AD MAIOREM/DEI GLORIAM /A.D. MDCCXIV), fu in parte smembrata nel secolo scorso e trasferita nella chiesa di S. Ignazio sino alla totale distruzione avvenuta appena quaranta anni fa¹³⁷. Sorte analoga subì il coro

ligneo, "costruito ad arte". Un'idea del pregio degli arredi lignei, e un motivo in più per rimpiangerne la sciagurata sorte, possiamo farcela ammirando il superbo pergamo a baldacchino, anche questo datato al 1714, ancora in sito addossato al pilastro sinistro più vicino all'altare; il nome dell'artefice potrebbe celarsi dietro le iniziali che compaiono sui pulvini delle colonne: R.P.M.S.A.T.F.C. 17/14. Sulla cornice del baldacchino è invece riportato il versetto del Vangelo di Marco con le parole pronunciate da Gesù: EUNTES IN MUNDUM UNIVERSUM PRAEDICATE EVANGELIUM OMNI CREATURAE S. MARCUS CAP. XVI. Lungo la cassa sono incastonate



MICHELE MARULLO (16 ?-1685), *Estasi di S. Antonio di Padova* (1660). Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

cinque pregevoli tele di scuola napoletana raffiguranti l'Immacolata e gli evangelisti.

Abbiamo più volte segnalato l'importanza che assumono gli altari non solo come punti focali dell'azione liturgica ma anche come elementi essenziali dell'arredo interno del tempio. Ci pare utile sottolinearne alcune situazioni al fine di cogliere particolari orientamenti di gusto e di scelte. Va detto infatti che nella loro realizzazione, la pietra e il legno rappresentano l'alternativa pugliese all'altare marmoreo napoletano più costoso non solo per il pregio dei materiali, spesso marmi mischi rari, e per la capacità e la fama degli artefici, ma

anche per i costi del trasporto oltretutto rischioso sia che avvenisse per mare che, meno frequentemente, per terra. L'opzione per la pietra o il legno non significa affatto un ripiego considerata la straordinaria ricchezza decorativa e spesso la bellezza di alcune cone "alla leccese" o "alla napoletana" che si diffondono anche nelle nostre chiese tra Sei e Settecento. Un esempio di notevole interesse di altare "alla leccese", ad indicare appunto l'area salentina di elaborazione da cui poi si diffonde anche in Terra di Bari, è costituito dal sontuoso altare ligneo policromato in avorio e oro dell'Immacolata nella chiesa di S. Maria di Sovereto, a Terlizzi. Edificato nel 1724 su commissione di Do-

menico de Viti¹³⁸ per la cappella di famiglia, la cui arma coronata ricorre due volte sui plinti ai lati della mensa, occupa tutta la parete di fondo e si impone per la ricercata bellezza e ricchezza degli ornati: esuberante la decorazione delle colonne salomoniche “a pergola” per l’avvilupparsi di racemi, viticci, tralci, foglie, grappoli d’uva, tra carnosi fogliami e festoni dai quali fuoriescono due angeli con simboli lauretani (rosa e specchio) e delle paraste ricoperte da intagli vegetali dorati; sorreggono l’architrave mistilineo al centro del quale vi è il fastoso cartiglio con motto riferito alla Madonna (SICUT LILIUM/INTER/SPINAS) sebbene sebbene rievoca il distico federiciano dedicato a Terlizzi. La cimasa, sui cui acroteri curvilinei sono sdraiati due angeli con simboli, ospita nella parte centrale l’altorilievo raffigurante l’Eterno Padre, benedicente e con globo terraqueo, tra nubi e cherubini. Al centro dell’intera composizione è collocata la nicchia a conchiglia con la bella statua seicentesca dell’*Immacolata* tutta dorata. Nel suo insieme sfolgorante e prezioso l’altare costituisce un segno della devozione alla Madonna e del legame dei de Viti alla famiglia francese, ma è anche magnificenza ricercata e mirata tutta all’esaltazione del casato, alla sua visibilità e competizione soprattutto sulle nobili famiglie che nella stessa chiesa rivendicano il patronato sulle altre cappelle.

Nell’ampliamento e rinnovamento decorativo del convento dell’Annunziata di Corato sembra cogliersi un allentamento del regime claustrale delle monache bene-

dettine, fenomeno che ha riscontri sul piano generale: l’innalzamento del secondo piano con l’apertura su via Monte di Pietà di cinque finestre fu coronato dal leggiadro belvedere da intendersi come vera e propria



NICOLA GLIRI (attr.) (1631-1687), *Madonna del soccorso tra i santi Eligio e Leonardo*. Terlizzi, Chiesa di S. Giuseppe (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

apertura alla città. Anche la chiesa subì un radicale rinnovamento ammantandosi di stucchi e di nuove immagini scultoree mentre l’antica tela dell’Annunziata fu ricollocata entro la cona in stucco che imita un grande manto regale discendente dalla corona, sempre in stucco, in alto. Di particolare eleganza anche le grate lignee dei coretti lungo l’impostazione della volta.



INTAGLIATORE MERIDIONALE (prima metà del XVIII secolo), *Cona della Madonna del Rosario*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

Incredibilmente trasformato e “privatizzato” il complesso conventuale domenicano di Corato, intitolato a S. Maria Vetere in ricordo di una più antica chiesa, lascia appena intuire dai resti e soprattutto dalle planimetrie d’epoca l’originaria grandezza. Qualsiasi tentativo di approfondimento sull’edificio, e di converso sull’attività dei religiosi, trova formidabili ostacoli nella distruzione e dispersione delle cose e dei documenti. Fondato nel 1518 dal marchese Ladislao d’Aquino dopo il trasferimento delle benedettine in un convento intra moenia, fu eretto in priorato già nel 1574 e alla fine del secolo appariva ancora in costruzione se le autorità superiori concedevano ai frati di alienare alcuni beni per le fabbriche¹³⁹. Tali lavori comunque non impediscono ai religiosi di svolgere una certa attività creditizia se tra i debitori del convento, compare nel 1627 la stessa Università di Corato, peraltro insolvente perché non versa annualmente 185 ducati di interessi per un capitale di ducati 2462¹⁴⁰. Irriconoscibile anche la chiesa, ora parrocchiale di S. Domenico, pesantemente ristrutturata in forme neo gotiche tra fine XIX e la prima metà del nostro secolo. Sorte sicuramente migliore è invece toccata al convento femminile dello stesso Ordine edificato frontalmente all’antica Porta Nuova che immetteva sulla strada per Andria: pur se fondato intorno agli inizi del ‘700 le fabbriche sono databili alla seconda metà del XVIII secolo e furono ultimate grazie anche al cospicuo lascito di 1000 ducati degli ecclesiastici Bernardino



INTAGLIATORE PUGLIESE (prima metà del XVIII secolo), *Pulpito*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto.

Aduasio e Domenico Basile. Probabilmente all’inizio fu un conservatorio di fanciulle e poi, dal 1746 “monistero di perpetua e formale clausura” con regole dettate dall’arcivescovo cui devono uniformare la vita claustrale la priora e le monache del “Conservatorio seu Collegio del Bambin Gesù fondato in Corato sotto il titolo di S. Maria

del Divino Amore e sotto la regola del Patriarca S. Domenico”¹⁴¹. Pur adibito a vari usi pubblici dopo le soppressioni ottocentesche, mantiene sostanzialmente intatta la sua immagine architettonica con paramento esterno a bugnato nella parte inferiore in contrasto con quella intonacata al di sopra della cornice marcapiano. Su via Carmine il portale d'ingresso principale rinvia chiaramente a modelli napoletani e in maniera particolare alle soluzioni del Sanfelice per gli stipiti e l'architrave scanalati interrotti a spazi regolari da grandi bugne trasversali lisce. La chiesa, in continuum con la facciata e attualmente sotto il titolo di S. Francesco, conserva all'interno una sobria decorazione a stucco tardo settecentesca e coretti coevi. L'arredo figurativo ancora in sito risponde ad un progetto iconografico omogeneo teso ad esaltare le glorie domenicane e i privilegi celesti concessi all'Ordine tramite i suoi santi. Ad eseguire il ciclo di grandi dipinti fu probabilmente l'epigono giaquintesco e allievo nella bottega molfettese dei Porta Giovanni Battista Calò¹⁴² che firmò e



INTAGLIATORE PUGLIESE (prima metà del XVIII secolo), *Altare dell'Immacolata*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto.

datò, 1766, la tela della *Gloria di S. Domenico*. Qui il santo è ritratto inginocchiato ed estatico in un nugolo di angeli; tutt'intorno vi sono gli specifici attributi domenicani tra i quali il cane maculato con la torcia accesa tra i denti e il globo terrestre chiara allusione alla missione evangelizzatrice affidata al fondatore dei Predicatori. Altri due angeli reggono lo stemma del committente che la scritta dedicatoria sul cartiglio chiarisce essere Savinella Spalducci.

Di chiara derivazione da sfruttati modelli del Giacquinto è la tela con *Santa Caterina da Siena riceve la corona di spine*. Nella grande tela vi sono infatti citazioni letterali, a parte ovviamente gli adattamenti suggeriti dalla situazione locale come ad esempio la santa domenicana in primo piano, dal dipinto di analogo soggetto nella chiesa matrice di Poggiaro che la critica non è concorde se attribuire a Corrado Giaquinto¹⁴³ o al suo migliore epigono e imitatore Nicola Porta¹⁴⁴. L'episodio rappresentato è tratto dalla famosa visione di S. Caterina alla quale apparve Cristo che gli offrì la possibilità di scegliere la corona d'oro o quella di spine: Caterina scelse quest'ultima, che da allora diventò il suo attributo costante e il segno della vita ascetica perfettamente conforme a quella di Cristo e della sua passione. Al centro della scena è raffigurata la Vergine, assisa su

alto basamento parzialmente coperto da un abbondante drappo, che regge il Bambino Gesù, stante e seminudo, ripreso nell'atto di deporre sul capo della santa la corona di spine; S. Caterina regge con la sinistra un teschio simbolo della penitenza. In primo



GIOVANNI BATTISTA CALÒ (XVIII secolo), *Madonna del Divino Amore tra le sante Agnese da Montepulciano e Caterina da Siena*. Corato, Chiesa di S. Francesco (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



figurato in un terzo dipinto di analoghe dimensioni ai precedenti: il santo è ritratto in posizione sopraelevata nell'atto di predicare alla folla formata dalle varie razze umane. Tutta la scena è chiaramente ispirata alla tradizionale iconografia di S. Vincenzo che lo ritrae come angelo dell'Apocalisse, si notino le enormi ali che fuoriescono dietro il saio, con fiamma sulla testa simbolo dell'ispirazione divina e con la destra levata ad indicare il cielo: anche in questo caso la raffigurazione si ispira alla visione del Cristo apparsogli con S. Domenico e S. Francesco che, insieme alla guarigione per essere Vincenzo in pericolo di vita, gli affidò il compito di evangelizzare il mondo.

GIOVANNI BATTISTA CALÒ (XVIII secolo), *Predica di S. Vincenzo Ferrer*. Corato, Chiesa di S. Francesco (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)

piano, in sostituzione del S. Domenico della tela di Poggiardo, è raffigurata la santa domenicana Agnese da Montepulciano che ha per attributi la croce e un agnellino. Il dipinto fu eseguito per l'altare maggiore giacché l'iconografia rappresentata ben si coniugava a unire alla scena della visione di S. Caterina, anche il titolo della chiesa, Madonna del Divino Amore, figurativamente tradotto dallo Spirito Santo sul petto della Vergine e dalla fiamma nella sua mano destra.

Altra gloria domenicana è il famoso predicatore spagnolo S. Vincenzo Ferrer raf-



GIOVANNI BATTISTA CALÒ (XVIII secolo), *Gloria di S. Domenico* (1766). Corato, Chiesa di S. Francesco.

In nobiliorem formam redactum. I rinnovamenti tardo barocchi delle cattedrali

Cuore fisico e ideale della città, luogo della memoria cristiana e laica, scrigno prezioso delle reliquie e delle immagini miracolose dei santi patroni, sede del vescovo e delle prestigiose istituzioni ecclesiastiche oltre che delle principali confraternite, momento di incontro del popolo nelle ricorrenze liturgiche e festive ma anche in quelli di grave crisi collettiva, la chiesa maggiore e cattedrale è al centro delle attenzioni delle comunità che si manifestano in continui lavori di ammodernamento e di arricchimento sì da trasformarne periodicamente il volto e farne un perenne e attivo cantiere. Se le varie fasi di rinnovamento architettonico e decorativo cinque-seicentesche erano state motivate soprattutto dall'esigenza di adeguamento degli spazi del sacro al fine di abbellirli ma soprattutto di renderli più funzionali ai nuovi orientamenti liturgici scaturiti dal Concilio di Trento e riproposti nella corposa trattatistica successiva, ben altre conseguenze ebbero sulle fabbriche i lavori tardo barocchi che furono spesso esplicitamente giustificati con la esigenza di ridurre "a miglior forma" i templi, renderli più spaziosi, adorni e adatti ad accogliere le folle sempre più sollecitate a partecipare a riti e cerimonie solenni. Se, lo abbiamo ricordato, sino ad allora era prevalsa una linea conservativa dell'antica architettura spintasi in alcuni casi sino a suggerire la costruzione di nuove chiese in chiara conti-

nuità con il bagaglio costruttivo e formale romanico (si pensi ai significativi esempi delle cattedrali di Acquaviva e Palo del Colle edificate nel corso del XVI secolo) e che rimarrà una costante per tutto il '600, già nella prima metà del '700 sia attua una sensibile inversione di tendenza che quel linguaggio ormai rifiuta tanto che il dilagante fenomeno delle ristrutturazioni radicali o dei totali rinnovamenti decorativi "si traduce nella trasformazione definitiva dei valori spaziali e degli effetti ottico-percettivi"¹⁴⁵. A partire dai primi decenni del Settecento gli interni furono trasformati in vibranti e luminose quinte in cui l'artificio oratorio dei religiosi e lo sfarzo delle liturgie trovava formidabili riscontri nell'ascattivante e "capriccioso" magma di stucco modellato che finì con l'ammantare volte, pareti, pilastri, cappelle, altari con festoni, cornici, sipari, angeli, colonne e capitelli, statue di santi e allegoriche dalla gestualità ridondante. Una letterale invasione in senso teatrale delle chiese antiche che aveva già qualche decennio prima suscitato la riprovazione di Pompeo Sarnelli (1649-1724), l'erudito ecclesiastico dal 1692 vescovo di Bisceglie. Nell'*Antica Basilicographia*, pubblicata a Napoli nel 1686, il Sarnelli entra in polemica con i "novatori" contemporanei accusati di trascurare i segni antichi e con essi le origini dei templi. La condanna è netta e senza appello: "nulla curando la venerabile antichità, dalle cose a noi vicine

van prendendo la corta misura delle a noi più lontane, e vogliono a viva e violenta forza le costume antiche della Christianità alle moderne ridurre; parendo loro [...] non esservi stato altro che ciocché osservato o imparato hanno nel breve spazio dell'età loro"¹⁴⁶.

Il fenomeno interessa innanzi tutto le grandi chiese cattedrali e matrici romaniche dove gli interventi, nel corso del Seicento rispettosi e in continuità con la tradizione introducono stile-mi che non turbano la visualità generale¹⁴⁷, sfociano nel corso del Settecento in interventi invasivi mirati an-

che alla trasformazione spaziale oltre che decorativa degli interni. Sia a Ruvo che a Corato il rinnovamento delle due chiese principali riguarda infatti essenzialmente gli interni dove tutti gli spazi vengono recuperati alla vibrante e luminosa spazialità tardo barocca attraverso un omogeneo ed invadente tessuto di stucchi che non risparmia alcuna superficie disponibile, la ridefinizione e ordinata redistribuzione delle cappelle e il coerente dispiegamento degli arredi (cori, altari e cone, balaustre, organi, pulpiti, dipinti e statue, oggetti liturgici, parati, ecc.).



Cattedrale, *Facciata*. Ruvo di Puglia (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.)



LUCA ALVESE (XVIII secolo), *Soffitto ligneo dipinto* (1749) rimosso nel 1935. Ruvo di Puglia, Cattedrale (da M.Civita, *Stagioni di una Cattedrale. Ruvo di Puglia*).

Ne seguiremo le fasi salienti attraverso le vicende delle tre maggiori chiese di Ruvo, Corato e Terlizzi nel tentativo di una ricostruzione che, per il Settecento, dovrà accontentarsi di essere solo letteraria peraltro ostacolata dalla mancanza di adeguata documentazione ma soprattutto dalla totale distruzione della "facies" che si attuò per motivi di gusto nell'Ottocento.

Cominciamo dalla cattedrale di Ruvo monumento nazionale tanto noto quanto scarsamente conosciuto specie per i tempi in questione sebbene recenti indagini, seguite a importanti restauri, abbiano contribuito non poco a delineare momenti di vita della celebre chiesa non solo in relazione al periodo medioevale¹⁴⁸. Coerentemente a quanto avviene in molte chiese di Puglia so-

prattutto medioevali, gli interventi comportarono la ridefinizione degli spazi interni unificati attraverso il dispiegamento dell'apparato decorativo. La chiesa richiedeva d'altronde urgenti lavori di consolidamento sia per la vetustà della fabbrica che soprattutto a causa del terremoto del 1731. Le *relationes ad limina* dei vescovi mettono ben in risalto la situazione di degrado e pericolo ed è sotto l'episcopato di Giulio de Turrís (1731-1759) che si avviano interventi di più vasto respiro¹⁴⁹ tanto che lo stesso presule non manca di vantarsi per aver ridato alla maggiore chiesa di Ruvo decoro e bellezza - *olim mediocris erat structurae nunc vero elegantiori sub meo presulatu forma effulget* (relazione del 1741)-; ancora di aver rifatto l'altare maggiore *antiquitate corrosus* e reso più comodo l'episcopio¹⁵⁰.

Il presulato di mons. de Turrís si svolge nel clima del rinnovamento e di trasformazione che coincise con quella corrente di gusto tardo barocca che informò di sé gli interni di molti edifici medioevali¹⁵¹.

I lavori riguardarono infatti anche le cappelle laterali, nonostante alcune "recentemente costruite in forma più moderna", si da dare all'interno un assetto unitario e coerente. La ridefinizione delle cappelle finì con il dilatare gli spazi interni e influire pesantemente sulla facciata esterna che, per amalgamare e ricondurre ad organicità il tutto, fu ampliata da ambedue i lati assumendo quella particolare configurazione "a capanna" che ha reso la cattedrale di Ruvo quantomeno singolare. Nessun'altra manomissione modifica la fisionomia esterna della facciata ad eccezione dell'apertura, in corrispondenza delle porte minori, di due finestre trilobate, ancora visibili in alcune foto d'epoca, necessarie per dare luce alle navate laterali e far risaltare gli stucchi.

Sul cantiere della cattedrale il de Turrís ritorna più volte nelle sue relazioni sullo stato della diocesi alla Santa Sede sottoli-

neando l'impegno personale soprattutto dal punto di vista economico considerate le poche risorse a disposizione per i restauri e la scarsa attenzione delle autorità civili. Nella relazione del 1753 sottolinea inoltre lo stato di precarietà del campanile che, oltre ad avere due campane inservibili perché rotte, rischia di rovinare *-propter vetustatem proximam ruinam minitatur-* e il fatto che l'Università, pure tenuta al suo restauro, si rifiuta di intervenire ¹⁵².

Risale a questo periodo il rifacimento del tetto, in più parti cadente e pericoloso, e la copertura delle capriate con tavolato dipinto da Luca Alvese specializzato nella realizzazione di grandi soffitti se firma e data in Polignano i controsoffitti della cattedrale (1720) e della Chiesa di S. Antonio (1721)¹⁵³. Dello sfarzoso tavolato di Ruvo possiamo farci un'idea approssimativa dalla foto del 1935 anno della sua rimozione e

distruzione: putti e medaglioni con teste di santi insieme ad una fitta decorazione a festoni ricordano al tutto le grandi pitture (su tela?) di cui quella centrale, in cornice mistilinea, raffigurava il martirio di S. Biagio e recava alla base lo stemma del vescovo committente. Gli altri due dipinti dalla forma ottagonale raffiguravano il martirio per decapitazione di S. Cleto ordinato da un imperatore romano, e l'altro, presu-

mibilmente, l'Assunzione della Vergine titolo mariano cui era dedicata la cattedrale. Analogo tavolato con raffigurazioni sacre doveva essere stato collocato anche nel transetto. Assume importanza considerevole ai fini della ricostruzione dell'arredo pittorico e scultoreo della cattedrale di Ruvo in età tardo barocca la presenza, che rileviamo per la prima volta, di un dipinto di notevoli dimensioni che costituiva assai probabilmente, lo desumiamo dalla grandezza e soprattutto dal soggetto raffigurato, un

enorme "sopraporta". Citato nell'inventario dei beni religiosi stilato in previsione delle soppressioni degli ordini regolari (1809) raffigurava la scena della *Cacciata dei mercanti dal tempio* ed era "alto 26 palmi, largo palmi 20"¹⁵⁴ (7 metri di altezza per m. 5,60 di larghezza circa): troppo poco per comprendere la qualità dell'opera e nulla per risalire al suo autore e alla sua collocazione cronologica (che



Cattedrale, *Facciata*. Terlizzi (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

comunque riteniamo possa coincidere con i lavori promossi dal de Turris) sufficiente però a farci intendere che nessuna parte dell'antica cattedrale era stata risparmiata dal rinnovamento decorativo e iconografico.

Un tale impegno e fervore, a beneficio della fabbrica poté essere dispiegato solo grazie all'accorta regia del vescovo, patrizio di Vico Equense, che accentrando nelle sue

mani tutti gli aspetti progettuali ed economici, il che ne accresceva smisuratamente l'autonomia, divenne "incontrastato arbitro e committente della sorte della cattedrale in ordine ai lavori da eseguire, alle modifiche da apportare, alle innovazioni da imporre"¹⁵⁵. D'altro canto "un programma costruttivo di così vasto respiro, sconvol-

gente la vita della fabbrica, insidiata dal sottosuolo deformabile e del quale allora non si sarebbero potute valutare le reazioni, comportava il superamento di non pochi imprevisti tecnici e finanziari e quindi continui, presumibili cambi di programma; soltanto una ferma determinazione e la continuità di una gestione accentrata nella stessa



Cattedrale (XIX secolo), *Interno*. Terlizzi (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



MICHELE DE NAPOLI (1808-1892), *Officio del Sacramento eucaristico* (1878). Terlizzi, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

persona avrebbero potuto aver ragione di ogni difficoltà.

L'ampia ridefinizione barocca della maggior chiesa si accompagna al rilancio della devozione ai santi patroni e a S. Biagio in particolare. Anche le numerose committenze di argenti alle rinomate botteghe napoletane indicano che il rinnovamento si attua anche negli arredi e troverà per lo specifico l'apice nella realizzazione della statua del protettore S. Rocco di cui si dirà oltre.

Ancor più radicali gli interventi eseguiti alla Matrice di S. Maria Maggiore di Corato. Possiamo seguirne l'evoluzione grazie ad una trascrizione ottocentesca¹⁵⁶ del *Registro, Platea ed inventario del R.mo Capitolo di Corato disposto ed ordinato nell'anno MDCCCLXXXVII* redatto dal canonico Nunzio de Mattis, il cui valore è accresciuto per essere andato perso l'originale.

I lavori di rinnovamento, avviati nel 1726, si protrassero per lunghi decenni e potranno dirsi conclusi solo a fine secolo dopo aver assorbito le ingentissime risorse messe a disposizione dal Capitolo con il concorso degli assegnatari delle cappelle di patronato e dell'Università. Quest'ultima infatti deteneva il patronato sulla chiesa sin dalla sua edificazione ed era tenuta alla manutenzione delle fabbriche e dei tetti oltre che alla fornitura delle corde per le campane. In virtù di tali obblighi ed in seguito al terremoto del 1743 essa provvide al restauro del campanile che era rimasto fortemente danneggiato e al parziale rifacimento delle coperture. Altri lavori a carico dell'Università furono quelli del 1776 quando "abbattè e rinnovò le lamie" e il tetto del coro; tra il 1780 e il 1783 rifece a proprie spese il pulpito. A ribadire il patronato compariva lo stemma dell'Università -il cuore- in vari punti della chiesa e soprattutto sul "banco", una sorta di tribuna o coro dell'autorità civile posto ben in evidenza nella navata cen-

trale, "in dove siedono i magnifici del Governo, nell'assistenza alle prediche e sacre funzioni, in dove ricevono le onorificenze dell'incenso e della pace". In virtù del patronato l'Università custodiva nella sagrestia il proprio archivio in apposito armadio chiuso a chiave. La maggior parte dei lavori fu però finanziata dal Capitolo che vi investì le cospicue rendite per la maggior parte provenienti dal ricchissimo Monte Purgatorio amministrato da un ecclesiastico e da "ufficiali" di nomina capitolare. Si iniziò nel 1726 con la eliminazione del dislivello della chiesa e la completa ripavimentazione nel corso della quale furono rimosse le numerose lapidi sepolcrali, alcune risa-



MICHELE DE NAPOLI (1808-1892), *Ritorno dal Calvario* (1885). Terlizzi, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

lenti al 1300, nuovamente ricollocate presso i gradini del presbiterio. L'impegno maggiore fu però quello di ricondurre ad uniformità ed ordine tutto lo spazio interno e di ridurre notevolmente il numero delle cappelle che a quel tempo ammontavano, compresi l'altare maggiore e i cappelloni del SS.mo Sacramento e del Purgatorio, a più di sedici. Queste, tutte definite come "male ornate", furono distrutte e se ne riedificarono solo sei abbellite con stucchi e quadri. Tutte assegnate a personaggi e famiglie in vista, tenuti alla loro cura e dotazione, erano dedicate all'Angelo Custode, all'Immacolata S. Cataldo e S. Nicola di Bari, a S. Lucia e S. Onofrio, alla SS.ma Trinità, a S. Cristoforo, alla Vergine del Carmine. Anche l'altare maggiore fu completamente rinnovato: rimosso l'altare ligneo barocco alto fino all'arco maestro e con le portelle che immettevano al coro, ne fu rifatto uno "alla romana, posto in oro fino". Alla nuova ridefinizione della chiesa maggiore coratina concorse anche la Confraternita del SS.mo Sacramento che rifece per la propria cappella dapprima un altare ligneo e in seguito, dopo l'incendio del 1744, un secondo altare in marmo forse lo stesso che si osserva ancora in sito. Anche in questo caso l'ammmodernamento della chiesa coincise con il rilancio del culto al patrono S. Cataldo, invocato contro tutte le calamità che coinvolgevano traumaticamente la cittadina. Il voto corale della città per il patrono si tradusse nella commissione del pregevole busto reliquiario in argento realizzato a Napoli nel 1770. Per la sua custodia fu realizzato un apposito armadio a muro chiuso a chiave, e con dipinta l'immagine del santo sulla portella esterna; al lato si ricavarono due nicchiette per la conservazione delle altre reliquie.

Appena qualche decennio dopo l'ultimazione dei lavori, nel 1863, una nuova fase di rinnovamenti rimetterà in discussio-

ne, questa volta con effetti assai più devastanti, tutto l'ordito decorativo settecentesco di cui è giunto a noi solo qualche traccia sbiadita.

Terlizzi costituisce un caso tutto particolare. Nel XVIII secolo si ha la soluzione della secolare controversia giurisdizionale con la sede vescovile di Giovinazzo e l'atteso riconoscimento della diocesi di Terlizzi dopo varie transazioni e altalenanti verdetti il 26 novembre 1749: con la promulgazione della bolla *Unigenitus Dei Filius* papa Benedetto XIV eleva la Chiesa di Terlizzi a dignità di Cattedrale e con decreto concistoriale del 24 aprile del 1752 ne sancisce l'unione *aeque principaliter* con quella di Giovinazzo¹⁵⁷. Sul fronte civile la città si riscatta dal dominio feudale e diviene nel 1770 città



TOMMASO DE VIVO (1790-1884), *La liberazione di S. Pietro*. Terlizzi, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



MICHELE DE NAPOLI (1808-1892), *Invenzione dell'immagine della Madonna di Sovereto* (1880). Terlizzi, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

libera del Regno sotto la diretta amministrazione della corona. Sono questi due eventi a dare impulso e slancio alla edificazione della nuova cattedrale di S. Michele Arcangelo di cui si parlava già dal 1742. All'idea del clero e del patriziato locale di concedere la vecchia chiesa alla Confraternita del Purgatorio e di edificare la nuova cattedrale in altro e più ampio sito prevalse, dopo alterne vicende, quella dell' "insano popolo" che voleva edificata sullo stesso luogo la cattedrale: nel 1782 "taluni mestatori sollevarono il volgo" e si diede mano quindi alla distruzione della Collegiata di S. Michele privando Terlizzi e la Puglia di una delle più belle chiese romaniche a giudicare dal notevole portale di Anseramo da Trani ora inglobato sulla facciata esterna dell'oratorio della Confraternita del SS.mo Rosario. Eppure era stato lo stesso Ferdinando IV ad appoggiare le idee del Capitolo e del patriziato terlizzone ed inviare nel 1775 l'ingegnere regio Luca Arinelli - il cui nome va a rimpinguare il già nutrito elenco di ingegneri della capitale inviati dalla corona in Puglia per le numerose opere pubbliche¹⁵⁸ - per il sopralluogo ed il progetto della nuova cattedrale che avrebbe dovuto sorgere su un terreno appositamente donato dal nobile mons. Felice de Paù a quel tempo vescovo di Tropea. Non se ne fece nulla nonostante il re avesse con suo dispaccio del 28 aprile 1778 assentito a "che si edifichi la nuova Cattedrale nel fondo donato dal Vescovo di Tropea don Felice de Paù, secondo il disegno dell'Ingegnere Arenelli, e colla spesa da costui proposta di ducati ventiseimila in circa da somministrarsi dalla Università, dal Clero della Cattedrale e da varie Cappelle e Confraternite"¹⁵⁹.

La prima pietra fu posta nel 1783 ma ci volle circa un secolo per vedere ultimata la cattedrale (1872) che finì per l'assumere forme ormai dichiaratamente neoclassiche¹⁶⁰. Il nuovo progetto della fabbrica e dei dise-

gni fu affidato da mons. Michele Contenisi vescovo di Giovinazzo e Terlizzi, all'architetto giovinazzese Michelangelo Bonvino¹⁶¹. Pochi anni dopo l'inizio dei lavori il primo intoppo viene proprio dalla prematura scomparsa del Bonvino. Da allora un succedersi di rallentamenti, cambi di tecnici, pause più meno lunghe per mancanza di risorse che possono essere seguite dettagliatamente dai corposi libri d'esiti giornalieri per la "fabbrica" conservati nell'Archivio Diocesano di Terlizzi. Il risultato finale è comunque di grande impatto e solennità. Lo si rileva nelle sue forme auliche e in alcuni particolari costruttivi e decorativi (la grande cupola con decorazioni a lacunari in stucco, il solenne colonnato absidale in origine previsto più ampio e che riecheggia quello della chiesa napoletana di S. Francesco di Paola, la mole stessa dell'insieme) che denunciano una chiara aderenza ai migliori esempi dell'architettura neoclassica contemporanea. Espressione del tempo sono anche il notevole arredo ligneo (coro capitolare, trono episcopale, nicchie), l'altare marmoreo, il ciclo pittorico soprattutto per i cinque grandi dipinti eseguiti da Michele de Napoli che da sindaco di Terlizzi non poco si prodigò per l'ultimazione della grande chiesa: l'*Officio del Sacramento Eucaristico* (1878) che richiama assai da vicino un analogo dipinto per S. Domenico Maggiore a Napoli del 1853, l'*Invenzione della immagine della Vergine di Sovereto* (1880), la *Maddalena penitente* (1884), il *Ritorno delle Marie dal Calvario*, il *Redentore* (1885)¹⁶². Tra le opere presenti merita di essere ricordato il dipinto del noto Tommaso De Vivo *L'angelo che libera S. Pietro dal carcere*, ora sulla controfacciata, dono munifico del re Vittorio Emanuele II per la nuova cattedrale (1865).

La statuaria sacra tra XVI e XVIII secolo

Il continui rinnovamenti degli edifici di culto hanno di fatto comportato la distruzione e dispersione, nel migliore dei casi la ricollocazione, di opere più antiche. A farne le spese è stata soprattutto la scultura in pietra diffusa in Puglia tra '400 e '500 assai più di quanto non ci dicano le opere attualmente superstiti, che, dove pervenute, hanno ormai definitivamente perso i collegamenti con i contesti originari. Anche nei comuni oggetto della nostra indagine non mancano opere scolpite in pietra a tutto tondo o a basso e altorilievo, che fanno immaginare un ampio ricorso da parte della committenza alla folta schiera di lapicidi attivi in Terra di Bari per statue, "cone", altari, retabli, ecc..

Immediatamente riferibile alla rinascita della statuaria monumentale tra XV e XVI secolo che ha in Stefano da Putignano¹⁶³ il più noto e prolifico interprete insieme al contemporaneo Paolo da Cassano, all'imitatore Paolo Catalano e ad Altobello Persio, è il S. Lorenzo nella Cattedrale di Ruvo. Privato della policromia originaria come denunciano le rare tracce di colore, la statua è attualmente collocata all'ingresso della cappella del SS.mo Sacramento e proviene dalla stessa cattedrale ove un altare dedicato al santo martire è documentato già nel XVI secolo. Il santo, dal volto giovanile e con capigliatura definita a ciocche, è collocato su alto basamento in pietra tripartito e decorato con festone e cherubini angolari; guarda

in basso e poggia il braccio sinistro sulla grande graticola allusiva al martirio mentre con la mano destra regge un grande libro borchiato. Il pregio dell'intaglio si manifesta soprattutto nei particolari decorativi: nel riquadro della veste diaconale con il delicato motivo a grottesche di gusto pienamente rinascimentale e ripreso anche sulle fasce delle maniche, nella rifinitura a cordolo e frangia mossa lungo i bordi della stessa veste, nelle nappe.

Le numerose pietre erratiche lasciano ben intuire la notevole presenza di sculture e arredi in pietra nella maggior chiesa di Ruvo nel XVI secolo. Nell'attuale cappella del Sacramento sono stati murati bassorilievi raffiguranti angeli dalle vesti mosse e la scena dell'annuncio alla Madonna; tutti purtroppo assai poco leggibili per gli spessi strati di scialbo di cui sono ricoperti. Non conosciamo l'originaria collocazione delle due statuette raffiguranti rispettivamente *S. Lucia*, con gli attributi tradizionali della palma e degli occhi, e *S. Leonardo* con i ceppi da carcerato e dal libro delle regole, pertinenti probabilmente, come denuncia il fatto che la parte posteriore non è rifinita, ad una composizione scultorea più ampia magari una di quelle pale d'altare in pietra assai diffuse nel '500 e almeno in parte del secolo successivo. Provengono sicuramente da altari di questo tipo anche le raffigurazioni ad altorilievo dell'*Eterno Padre*, due murate sulla controfacciata dell'ingresso secondario

della chiesa del Purgatorio e una terza nella “grotta” di S. Cleto sottostante la stessa chiesa.

Di notevole pregio il modellato della scultura ad altorilievo, ora custodita nel Municipio di Corato dopo la fortuita scoperta, raffigurante la Madonna che allatta il Bambino sebbene sul piedistallo compaia la scritta incisa contemporanea alla fattura dell’opera: S[anta] M[aria] D[el] CARMINE e l’anno di esecuzione 1542. Nella scultura è

forse da riconoscersi il “rilievo in pietra bianca” raffigurante la Madonna del Carmine nel XVI secolo venerata nell’omonima cappella della Chiesa Matrice. La scultura, di un certo fascino e “dagli accentuati tratti lauraneschi”, è stata restituita dalla Gelao al catalogo delle opere di Paolo da Cassano anche per via delle affinità con la Madonna da presepe nel Museo Provinciale di Bari¹⁶⁴.

Terlizzi presenta numerose statue lapidee provenienti da antichi luoghi di culto



MICHELANGELO COSTANTINO (attr.) (not. 1630-1670), *Monumento funebre di Fabrizio Caputi* (1644). Ruvo di Puglia, Chiesa dei S. Medici.



LAPICIDA PUGLIESE (seconda metà XVIII secolo), *Monumento funebre di Carlo Barese* (1778). Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine.



LAPICIDA PUGLIESE (XVI secolo), *S. Lorenzo*. Ruvo di Puglia, Cattedrale.

della città. Interessante la statua di *S. Lucia*, ad oggi inedita, collocata all'apice della modesta facciata della chiesetta omonima. Mal ridipinta ed esposta alle intemperie merita invece di essere accuratamente studiata, e soprattutto rimossa dalla situazione infelice attuale. L'immagine proviene infatti dalla stessa chiesa dove era collocata alla venerazione dei fedeli sull'unico altare come ricorda mons. Pacecco nella più volte richiamata visita pastorale: "vi è un sol altare in detta chiesa, ed è situato nel pontone della medesima colla statua di *S. Lucia* di pietra lavorata, e colorita con varj colori, e delineata ancora con oro in foglio d'altezza circa palmi sette" unitamente al dipinto di *S. Pietro* e *S. Paolo*, e ai lati, i quadri più piccoli con *S. Pietro* e *S. Apollonia*¹⁶⁵. Sempre a Terlizzi, nell'Oratorio dell'Annunziata, vi è un *S. Antonio* in pietra -purtroppo notevolmente ridipinto e mancante del Bambino successivamente sostituito da uno in legno di fattura più recente- che ben si inserisce nella tradizione cinquecentesca pugliese della plastica lapidea.

Maggiore attenzione va riservata nell'ambito della scultura in pietra ai monumenti funebri sia "orizzontali", le numerose lastre scolpite che individuavano sui pavimenti delle chiese, specie quelle cattedrali, i sepolcri di vescovi, ecclesiastici, nobili e benestanti, sia "verticali" che ne rappresentano l'evoluzione. Dei complessi monumenti funebri verticali, per altro assai diffusi in Puglia a partire dal '500, a Ruvo si conosce un solo esemplare nella Chiesa di *S. Maria* di *S. Luca*, ora dei *S. Medici*, di antico patronato dei *Caputi-Mazzacane*. Nella nicchia centrale con catino a conchiglia, compresa a sua volta nell'edicola architettonica sovrastata da timpano, vi è la figura a mezzobusto "da vivo" dell'ecclesiastico *Fabrizio Caputi* con berretta, libro di preghiere, mano al petto in atteggiamento devoto. Nella parte immediatamente sottostante il

busto vi è il richiamo al sarcofago e infine la grande lastra con iscrizione dedicatoria; sui plinti laterali sono scolpiti gli stemmi delle famiglie Caputi e Mazzacane. Eretto nel 1644, è stato ricondotto all'atelier bitontino di Michelangelo Costantini (doc. 1630-1670) architetto di formazione napoletana e autore di numerosi e più complessi monumenti



SCULTORE MERIDIONALE (fine XVI-inizi XVII secolo), *S. Lucia*. Terlizzi, Chiesa di S. Lucia.

funebri in Terra di Bari e nella vicina Lucania¹⁶⁶. Più tardi, del 1778, il cenotafio ricollocato a fine XIX secolo sulla controfacciata della chiesa del Carmine che riporta una lunga iscrizione esaltante le virtù cristiane e filantropiche del personaggio raffi-



SCULTORE PUGLIESE (fine XVI-inizi XVII secolo), *S. Bartolomeo*. Terlizzi, Chiesa di S. Giuseppe.



SCULTORE PUGLIESE (fine XVI-inizi XVII secolo), *S. Giuseppe*.
Ruvo di Puglia, Curia Diocesana (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

gurato “vivo” nel clipeo apicale: il notaio Carlo Barese, morto nel 1690, benefattore della confraternita e fondatore di un monte di beneficenza a sollievo dei poveri.



SCULTORE PUGLIESE (fine XVI-inizi XVII secolo), *S. Pietro*.
Ruvo di Puglia, Curia Diocesana (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

Risponde ad esigenze particolari di culto e di una devozione che assume sempre più forme spettacolari mirate al coinvolgimento emotivo, la committenza di statue,

quasi tutte lignee, adatte al trasporto processionale. La notevole richiesta di statue non fa che rafforzare ulteriormente la dipendenza, per il resto già massima, della Puglia da Napoli dove erano attive vere e proprie “industrie” del sacro. Sotto la guida di valenti scultori lavoravano intensamente, con organizzazione seriale per soddisfare le numerose richieste, altrettanto capaci maestranze. Non sfuggirono già ai critici contemporanei alcuni nomi di artisti di grido attivi tra Sei e Settecento quali Nicola Fumo, Giacomo Colombo, Gaetano e Pietro Patalani che “acquistarono buon nome appresso degli amatori delle belle arti e del disegno” le cui opere giunsero in tutte le province del Regno, Sicilia inclusa, e in Spagna¹⁶⁷. La Puglia, in particolare modo la Capitanata e la Terra di Bari ma anche il Salento, è pienamente investita da questa produzione, a torto per lungo tempo considerata “minore” rispetto alla plastica marmorea. L'impostazione ebbe come effetto principale non solo

la trasmissione di modelli alla “moda” ma anche l'impianto di botteghe locali che, organizzate da artisti formati nella capitale, furono in grado nel giro di qualche anno di avviare una produzione consistente e in grado di soddisfare, insieme alle attese, le sempre più numerose richieste di statue

provenienti da ecclesiastici, ordini religiosi, confraternite, committenti laici.

Nella chiesa di S. Domenico, a Ruvo, la statua del fondatore dimostra l'importazione da Napoli, come per i dipinti, anche della statuaria lignea di alta qualità già agli inizi del Seicento in misura certamente superiore alle relativamente poche statue a noi pervenute. L'impostazione ferma e solenne, i gesti misurati e ancora ben lontani dalla

vivacità teatrale che si impossesserà della scultura successiva, la descrizione della preziosa veste appena mossa, l'equilibrio e la proporzioni dell'insieme non lasciano dubbi sulle capacità dell'anonimo scultore. Un confronto utile, anche ai fini di una ulteriore conferma cronologica, può essere istituito per le notevoli affinità della postura, del gioco delle pieghe e soprattutto per l'identica decorazione dorata a losanghe bande e motivi a fogliame, (decorazione che non si ritrova nella statuaria successiva), con la statua, di uguale dimensione, raffigurante S.

Chiara nella omonima chiesa a Lecce¹⁶⁸.

Accanto ai raffinati prodotti di importazione non mancano quelli creati nelle botteghe locali da scultori che, formati come lapicidi sulla scia della secolare tradizione di lavorazione della pietra, si adattano ben presto alla nuova e più richiesta materia trasferendovi però alcune rigidità proprie



SCULTORE NAPOLETANO (prima metà del XVII secolo), *Busto reliquiario di S. Placido*. Ruvo di Puglia, collocazione privata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

della scultura lapidea. Si tratta comunque di artigiani dotati e capaci di creare immagini suggestive e di sicura presa oltre che in linea con la sensibilità religiosa delle comunità in cui operavano. Tra questi gli Altieri di Altamura di cui purtroppo conosciamo assai poco, protagonisti di una frequentata e apprezzata bottega nell'ambito della quale a fine Seicento lavorò mastro Filippo documentato a Ruvo sia come scultore della pietra che come intagliatore. Sue le statue dei *Misteri* nella chiesa del Carmine. A scultore locale affine va ricondotta la statua di *S. Bartolomeo* nella chiesa di S. Giuseppe a Terlizzi.



SCULTORE NAPOLETANO (prima metà del XVII secolo), *S. Domenico*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Domenico (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

Analoghe considerazioni possiamo fare per il *S. Biagio* nella cattedrale di Ruvo anche questo di alta qualità sia per l'intaglio che per la policromia emersa dopo il restauro e la rimozione delle pesanti ridipinture. Stessa provenienza ipotizziamo per le belle statue, inedite, di *S. Giuseppe* e di *S. Pietro*, abbisognevole di un accurato restauro, anche queste un tempo nella cattedrale e, per Terlizzi, la statua di *S. Lucia* nella chiesa omonima.

La presenza, in ambito privato, di un busto reliquiario del santo benedettino Placido databile alla prima metà del Seicento e di sicura provenienza napoletana, rinvia all'uso particolarmente diffuso a Napoli e dalla capitale anche nei centri di provincia, degli altari assimilabili ai retable spagnoli ma da questi differenti per la sequenza in fila e sovrapposta di nicchie contenenti statue con insigni reliquie di santi¹⁶⁹. Il busto di Ruvo potrebbe provenire da una di queste "lipsanoteche" (dalla chiesa benedettina di S. Matteo?) forse smantellata nel corso dei febbrili lavori di ammodernamento cui furono sottoposte le chiese di Ruvo nel corso del XVIII secolo. Ne abbiamo segnalato la presenza oltre che per i rimandi ad una diversa configurazione dei luoghi del sacro nel corso del XVII secolo, anche per la notevole qualità della scultura per altro integra nella policromia originaria che si fa davvero preziosa nella veste: questa presenta sul nero di fondo una ricca trama di motivi decorativi a foglia oro distesa a guazzo secondo le tecniche del tempo.

Un filone parallelo alla scultura lignea più aggiornata è rappresentato dalla tradizione francescana affrancata dalle esigenze della "moda" perché strettamente funzionale a quella del culto e della venerazione dei santi e beati propri. Purtroppo disperse e sostituite nel tempo rimangono alcune statue a testimoniare la prolifica attività di scultori appartenuti all'Ordine: le statue su-

perstiti di S. Maria la Nova ora nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli (*S. Bonaventura* e *S. Bernardo*) e nella cattedrale (*S. Pietro di Alcantara* e *S. Diego*) a Terlizzi e quelle in deposito della chiesa di S. Michele Arcangelo a Ruvo (*S. Antonio*, *S. Eligio*, *S. Francesco*).

Nell'ambito della statuaria del XVII secolo una citazione particolare va riservata al tema ricorrente del Crocifisso sviluppato soprattutto in ambito serafico per il culto particolare che ebbero i seguaci del patriarca S. Francesco, ai quali sin dal XIII secolo erano stati affidati i luoghi santi della Palestina. La raffigurazione del Cristo in croce e sofferente ben si prestava ad esprimere il senso della morte e della penitenza della pietà barocca che trovava nei "calvari francescani" un momento di intensa partecipazione emotiva al dramma salvifico cristologico. La cappella del Crocifisso, o del "Calvario" appunto, accoglieva la statua del Cristo in croce contornata dalle figure dolenti della Madonna e del discepolo prediletto, spesso anche della Maddalena. Significativo esempio è costituito dal grande *Crocifisso* in S. Maria di Sovereto a Terlizzi pienamente in linea con la tradizione figurativa francescana di una interpretazione tragica del tema: il Cristo è raffigurato già morto, irrigidito e smunto, coperto da sanguinolenti ferite e da vistose lacerazioni su tutto il corpo rese ancor più raccapriccianti dall'accentuato realismo dei lembi di pelle sollevati. Sebbene una certa arcaicità della scultura faccia pensare ad una datazione alta riteniamo che questo Crocifisso vada collocato in pieno Seicento e posto direttamente in relazione con la fiorente attività anche in Puglia dei "crocefissisti" francescani che fornirono di statue altamente suggestive e impressionanti i conventi dell'Ordine¹⁷⁰. L'ostentato arcaismo della figura, caratterizzato da anatomie scarnite e piagate e schematizzazioni neomedioevali,

non va infatti interpretato come manifestazione periferica rispetto alle correnti figurative più aggiornate, ma bensì ricondotta ad una scelta precisa e alternativa alla plastica coeva, "quasi polemica nei confronti della scultura di moda, a un'arte strettamente funzionale alla religiosità francescana, quasi un esercizio spirituale concepito come un'anti-arte, che rifugge da qualsiasi allettamento visivo a favore della resa esasperata della sofferenza"⁹. Tra i protagonisti le fonti ricordano in primo luogo fra' Angelo da Pietrafitta, calabrese -e pare anche discepolo del correligioso e più noto scultore Umile da Pietralia- al quale vengono attribuiti, ovviamente enfatizzando più del dovuto il suo ruolo, circa trenta crocifissi nelle chiese



SCULTORE FRANCESCO (XVII secolo), *Crocifisso*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto.

francescane di Puglia. Sarebbero stati scolpiti tra il 1693 e il 1696 durante il suo soggiorno pugliese nel corso del quale ebbe anche modo di trasmettere l'arte ad altri religiosi tra i quali si distinse Pasquale di S. Cesario¹⁷². Decisamente più "barocche", soprattutto rispetto all'arcaicità del Cristo, per le attitudini declamatorie le figure dipinte sul fondale che completano la scena del Golgota nella cappella terlizzese: la Vergine svenuta sorretta da una pia donna, la Maddalena seduta a gambe incrociate sotto la croce e il S. Giovanni che con la torsione dei corpi e il movimento delle mani esprimono dolore e disperazione per la morte di Gesù.

Ben altra intensità drammatica e "teatrale" mostra il settecentesco *Cristo in croce* della chiesa di S. Michele Arcangelo a Ruvo



NICOLA ANTONIO BRUDAGLIO (c.1703-1779), *Crocifisso*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Michele Arcangelo.

riconducibile a Nicola Antonio Brudaglio di cui si dirà oltre: sembra ancora contorcersi sul legno ormai nella fase finale dell'agonia, con il perizoma mosso dal vento, il corpo segnato da profonde ferite. La forte carica drammatica è accentuata dal crudo realismo ricercato sin nei minimi particolari: la barba e i capelli a ciocche intrisi di sangue, gli occhi sbarrati, la bocca dischiusa il necessario per far intravedere i denti e la lingua, le decine di rivoli di sangue terminanti a goccia che solcano il viso, i segni delle percosse su tutto il corpo, le carni lacerate e squarciate come nella vistosa ferita sul petto, il fiotto di sangue denso che fuoriesce dal costato, i segni dei legacci ai polsi, la lunga spina che trapassa da parte a parte l'arcata sopraccigliare dell'occhio sinistro. Pose più classiche e compassate assumono le figure dipinte della Vergine, di S. Giovanni e della Maddalena che completano la scena la cui datazione ci sembra anteriore e forse pertinente, se l'attribuzione al Gliri sarà confermata, ad un calvario con Crocifisso di stampo francescano successivamente sostituito, al tempo della ricostruzione in chiave rococò della chiesa conventuale, dalla statua del Brudaglio decisamente più "alla moda" anche se ugualmente di forte impatto emozionale.

E' il Settecento a segnare la netta superiorità della scultura lignea napoletana con un infittirsi di importazione di per sè testimonianza del successo e del gradimento. Proviene con molta probabilità dalla capitale la bella statua di *S. Cleto* nella chiesa del Purgatorio a Ruvo. La statua, che rappresenta il santo come pontefice e non come vescovo di Ruvo collegandosi quindi alla raffigurazione più antica che abbiamo dello ZT e anche alla tela nella chiesa dei Cappuccini, va attribuita alla commissione della confraternita di Maria SS.ma del Suffragio che sembra così saldare un debito di riconoscenza all'antica istituzione confraternale

officiante nella chiesa prima dell'ampliamento. Essa va collocata cronologicamente, e non solo per ragioni stilistiche, agli inizi del Settecento quando nella chiesa risulta un altare dedicato a S. Cleto distinto da

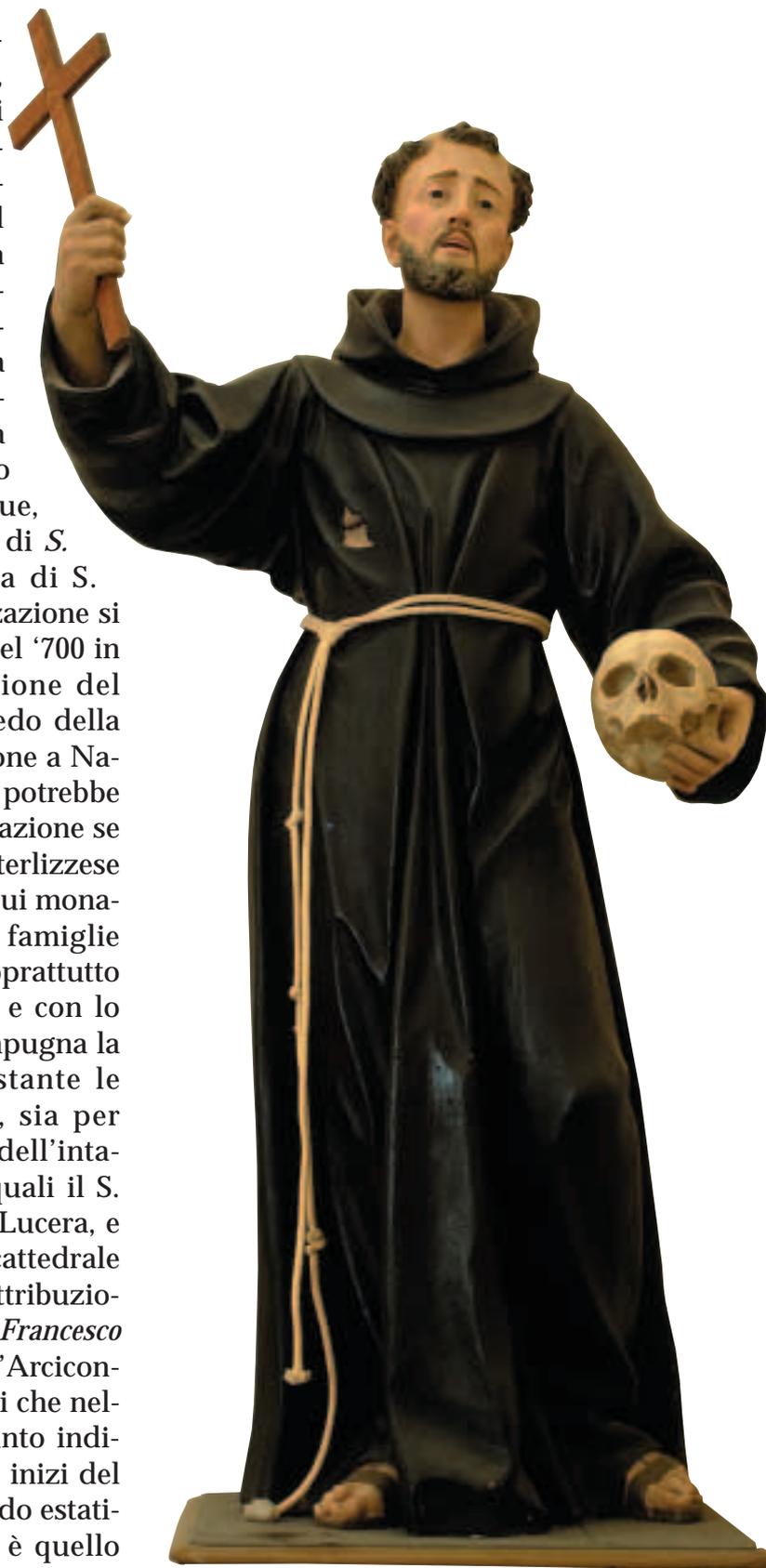


GIACOMO COLOMBO (attr.) (1663-1731), *S. Cleto*. Ruvo di Puglia, Chiesa del Purgatorio (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

quello della sottostante "grotta". Si tratta comunque di un'opera di buona fattura restituita alla storia dell'arte pugliese grazie al notevole restauro che ha eliminato stucature e ridipinture anche grossolane che ad oggi ne avevano impedito una adeguata lettura evidenziando la policromia originaria a cominciare dalle tinte delicate e dal ricamo di fiori "a caduta" che impreziosisce il piviale. I pregi della scultura, si guardino i particolari del volto e la stessa espressione, la qualità dell'intaglio della barba e dei capelli, il movimento del panneggio, fanno immediatamente pensare ad un bravo scultore napoletano o comunque formatosi a Napoli magari nella bottega di quel Giacomo Colombo che tra Sei e Settecento eseguì numerosissime statue per le chiese della capitale e del Regno. Una produzione assai corposa che non mancò di investire la Puglia, soprattutto la Capitanata e la Terra di Bari. Alcune affinità plastiche, se non proprio letterali citazioni, farebbero infatti propendere per il Colombo o suoi stretti collaboratori: assai vicina è la nostra statua con il S. Pietro nella parrocchiale di S. Pietro al Tanagro, nel salernitano, e, soprattutto per il panneggio, con la statua di S. Agostino nella Cattedrale di Troia. Si ha l'impressione scorrendo il nutritissimo catalogo delle opere firmate dal Colombo, attribuitegli o comunque, pur non pervenute, segnalate dagli archivi "che la sua bottega, forse organizzata con criteri di divisione seriale del lavoro, fosse già agli inizi del Settecento il punto di riferimento preferito dei ricchi committenti delle aree vice-regnali"¹⁷³. Il Colombo, che fu prima discepolo e poi collaboratore di Francesco Solimena, ebbe numerosi epigoni negli scultori del legno che, dopo l'apprendistato nella sua bottega, aprirono proprie imprese nei luoghi di provenienza.

Non vorremmo cedere alla tentazione di operare attribuzioni facili al Colombo ma

la qualità di alcune statue, il modellato, l'impostazione, il verismo, il confronto e insieme alcuni dati de-sunti indirettamente dalla documentazione d'archivio, ci sembrano ricondurre all'entourage del famoso scultore nativo d'Este ma che incontrò grande fortuna a Napoli grazie anche alla stretta collaborazione con Francesco Solimena che gli fornì "idee" e consigli contribuendo notevolmente alla sua affermazione artistica. Riteniamo possano essergli attribuite le statue, di notevole fattura, di *S. Chiara* e di *S. Francesco* nell'attuale parrocchia di S. Gioacchino a Terlizzi, la cui realizzazione si colloca intorno al terzo decennio del '700 in relazione quindi con la costruzione del complesso conventuale e dell'arredo della chiesa delle Clarisse. La commissione a Napoli delle due immagini scultoree potrebbe essere avvenuta attraverso la mediazione se non dell'Ordine di qualche nobile terlizzone legato alla comunità femminile le cui monache, appunto, provenivano dalle famiglie più eminenti per ceto e nobiltà. Soprattutto il S. Francesco, dal volto estatico e con lo sguardo rivolto verso l'alto, che impugna la croce e il teschio, rivela, nonostante le ridipinture, una stretta affinità, sia per l'impostazione che per il pregio dell'intaglio, con le statue del Colombo quali il S. Francesco nell'omonima chiesa di Lucera, e quella di analogo soggetto nella cattedrale di Troia. Ancora più probabile l'attribuzione al Colombo della statua di *S. Francesco* nell'Oratorio dell'Annunziata dell'Arciconfraternita delle Stimate di Terlizzi che nelle Platee del sodalizio viene appunto indicata come acquistata a Napoli agli inizi del Settecento: il santo rivolge lo sguardo estatico al crocifisso (purtroppo perso è quello originale) che regge con le mani affusolate sulle quali sono impressi i segni della pas-



GIACOMO COLOMBO (attr.) (1663-1731), *S. Francesco d'Assisi*. Terlizzi, Chiesa di S. Gioacchino (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

sione evidenti anche sul costato per la lacerazione del saio; il rapimento per la contemplazione delle sofferenze di Cristo è sottolineato dal dolce abbandono del corpo appena sbilanciato a sinistra come nell'analogo soggetto, attribuito al Colombo, nella chiesa



GIACOMO COLOMBO (attr.) (1663-1731), *S. Chiara*. Terlizzi, Chiesa di S. Gioacchino (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

di S. Donato a Controne (Sa)¹⁷⁴ che con il nostro ha molti punti in comune.

L'influenza del Colombo risulta però assai evidente in numerose immagini scolpite che arricchiscono le chiese, opera di un suo diretto epigono Nicola Antonio Brudaglio capostipite della famiglia di scultori con affermatissima bottega in Andria¹³. Nato ad Andria nel 1703 è censito tra i residenti della stessa città con la professione di "scoltore" nel Catasto onciario del 1753. Tra le sue opere più antiche, firmate e datate, si ricorda il busto di S. Liborio nella cattedrale di Manfredonia del 1755. Del 1764 è l'*Addolorata* nella sagrestia della cattedrale di Terlizzi parte superstite forse di un trittico, un Calvario, comprendente il Crocifisso e S. Giovanni. Avvolta in ampio mantello celeste orlato da frangia dorata, il volto verso l'alto segnato dal dolore, le mani strette e irrigidite dagli spasmi, è tra le opere più vicine alla sensibilità e al pathos del Colombo e trova infatti importanti riscontri nella bellissima statua della Madonna addolorata della cattedrale di Altamura. Numerose statue possono essergli attribuite nella stessa Terlizzi¹⁷⁶ (ad esempio il *S. Pasquale* nella sagrestia della chiesa dell'Immacolata) e a Corato (tra queste ultime *S. Benedetto*, *S. Scolastica* e *S. Antonio abate* nella chiesa dell'Immacolata, *Tobiolo* e *S. Raffaele* nella chiesa dell'Incoronata purtroppo pesantemente ridipinta) anche se riesce difficile distinguere gli eventuali interventi di suoi diretti collaboratori. Assai numerose le opere riconducibili direttamente all'andriese e alla sua bottega nelle chiese di Ruvo: tra queste il *S. Rocco* nell'omonima chiesa e soprattutto il ricco arredo di statue nella chiesa di S. Michele Arcangelo che andarono a sostituire quelle più antiche di intagliatori francescani alcune delle quali ancora custodite in locali parrocchiali. La statua di *S. Teresa* reca sulla base la sua firma parzialmente coperta da successive ridipinture.

Alla fortuna dei Brudaglio si deve forse anche l'impianto della bottega artigiana di Francesco Paolo Antolini (not. dal 1720 al 1780), sempre in Andria, figura artistica minore e tutta ancora da scoprire. Come il Brudaglio egli esordì da abile scalpellino: tra le prime opere vi è infatti il portale per la chiesa del Purgatorio della sua città con scheletri, anima purgante e statua di S. Sebastiano, che reca l'iscrizione della sua firma e la data 1759. Come statuario del legno eseguì sempre per la cattedrale di Andria un S. Filippo Neri e un S. Francesco Saverio¹⁷⁷. Numerose sue opere si ritrovano, a conferma della fama goduta, anche a Polignano, Putignano, Miglionico. A Ruvo gli sono attribuiti il *Crocifisso* e il busto di *S. Lucia* nella chiesa dei Cappuccini. Firmata e datata, 1770, è la scultura raffigurante *S. Giuseppe* nella chiesa di S. Maria di Sovereto a Terlizzi, dove vi è pure un robusto *Cristo morto*, nella nicchia ricavata nell'altare della cappella del Crocifisso, che potrebbe essergli attribuito insieme alla vicina e assai manomessa statua dell'*Addolorata*. Le fonti riconducono all'Antolino anche la statua vestita di *S. Gioacchino con la Madonna bambina* nella chiesa di S. Ignazio che da un verbale della Confraternita della Presentazione e S. Ignazio viene datata al 1769 come si rilevava sull'antica base¹⁷⁸. Erronea pertanto la data riportata in occasione dei restauri della statua eseguiti nel 1868 dal Volpe in collaborazione con il figlio Pasquale¹⁷⁹. Altra opera dell'Antolini in Terlizzi e quella raffigurante la morte di *S. Andrea Avellino* nella chiesa dell'Immacolata firmata e data *Franciscus Paulus Antolini sculpsit A.D. 1780* che ci consente quindi di dilatare ulteriormente l'attività del maestro, nelle scarse notizie biografiche ferma al 1774.

Dai primi decenni dell'Ottocento va segnalata in Terlizzi l'attività dell'inedito Giuseppe Volpe (1796-1876) autore di numerose belle sculture sacre che, sulla scia della

statuaria rococò, comincia a reinterpretare in chiave ormai neoclassica i temi cari alla devozione popolare. Tra le numerose sculture nella sua città, molte realizzate in collaborazione con il figlio Pasquale anch'egli sconosciuto scultore: il *S. Michele* della cattedrale, nelle omonime chiese la *Madonna di Costantinopoli* la *Madonna della Stella* e i *S. Medici* "vestiti", il bel *S. Raffaele* in S. Ignazio, la *S. Anna con Maria bambina* in S. Gioacchino, il *S. Vincenzo* nella chiesa di S. Maria di Sovereto. Il rinvenimento della sua



NICOLA ANTONIO BRUDAGLIO (attr.) (c.1703-1779), *S. Rocco*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. ROCCO (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

firma anche a Ruvo ne attesta il gradimento nelle città vicine¹⁸⁰.

Un cenno nell'ambito della statuaria va riservato alla cospicua presenza nelle nostre chiese di simulacri "vestiti", soprattutto della Vergine ma anche dei santi, che rispondono ad una precisa esigenza di realismo finalizzata alla devozione¹⁸¹. Sebbene già presenti sin dal tardo medioevo, è soprattutto nei secoli XVII-XVIII che si avrà una loro particolare diffusione perché destinati alle processioni e alle manifestazioni "spettacolari" del rito. La tridimensionalità, la corporeità, l'accentuato realismo ottenuto anche tramite l'utilizzo di fluenti parrucche di capelli veri, le sfarzose vesti in tessuti e ricami preziosi sulle quali vengono appuntati i donativi in oro e pietre dure, non faranno altro che esaltare l'umanizzazione del sacro e la "confidenza" devota a tali immagini con le quali si instaura un forte rapporto emozionale. Se le immagini dipinte e scolpite poste sugli altari suscitano devozione e ammirazione mantenendo però un certo distacco, una trascendente sacralità, le statue vestite dai lineamenti anche popolari, di una bellezza non idealizzata e astratta ma tutta terrena, consentono l'istituzione di un rapporto diretto e fortemente emotivo sino a giungere ad una identificazione totale tra il modello e il prototipo cui rinviano.

E pertanto la statua diventa oggetto di mille attenzioni che assumono un carattere di grande coinvolgimento e partecipazione specie in occasione della ricorrenza festiva annuale. Gli antichi inventari tramandano il ricordo di numerose vesti, spesso distinte tra l'ordinario ed il festivo, che costituiscono, insieme ai molti altri capi anche di biancheria intima, il ricco corredo della statua. Per questo non ci lamenteremo mai abbastanza della distruzione anche in tempi recenti, giustificato dal rinnovo per motivi devozionali, delle vesti che ci priva di notevoli documenti di arte applicata e di altissimo artigianato, e insieme dello spessore che assumevano gli aspetti culturali e etnologici legati ai riti della vestizione delle immagini sacre.

La statua si tocca, si percepisce come viva, si veste e si sveste con rituali che assumono grande importanza nella dimensione del vissuto religioso dei vari luoghi, attraversa le strade dei borghi e delle città avvicinandosi alle sventure, alle gioie, alle angosce del popolo; ascolta ed esaudisce la richiesta di aiuto; si fa insomma immediatamente partecipe delle aspirazioni individuali e collettive. Non è infrequente l'uso miracolistico delle stesse immagini sacre: sappiamo della visita che la statua di Gesù Bambino, temporaneamente sottratto alla



FRANCESCO PAOLO ANTOLINI (attr.) (not. 1720-1780), *Cristo morto*. Terlizzi, Chiesa di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



NICOLA ANTONIO BRUDAGLIO (attr.) (c.1703-1779), *S. Maria la Greca*. Corato, Chiesa di S. Maria la Greca (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

statua della Vergine, compiva presso i piccoli infermi in pericolo di vita accolto dai pianti e dalle invocazioni dei parenti e del vicinato. Difficilmente troveremo conferma di questa consuetudine nelle carte di archivio perché essa appartiene a tradizioni "orali" e ad una gestione del sacro quasi privata. L'adesione alle aspettative del popolo devoto ha fatto sì che i simulacri per le processioni finissero gradualmente per soppiantare del tutto nel culto e nella devozione le



FRANCESCO PAOLO ANTOLINI (not. 1720-1780), *S. Andrea Avellino* (1780). Terlizzi, Chiesa dell'Immacolata.

antiche immagini che spesso anzi cadono completamente nell'oblio. Abbiamo numerosissimi esempi di questa situazione anche nelle nostre realtà. Un esempio per tutti è costituito dalla statua della *Madonna del Rosario* di Terlizzi: quando i confratelli eressero il proprio oratorio e la nuova chiesa nel secolo scorso trasferirono l'immagine scolpita della Vergine e non il più antico e significativo, per il culto e la storia del sodalizio, quadro della consegna dei rosari ai santi Domenico e Caterina. La tela, ancora nella chiesa che fu dei Minori Osservanti, non è da tempo più al centro di alcun culto particolare, mentre l'immagine tridimensionale della Madonna, dalla tipica e folta capigliatura a boccoli, viene portata solennemente in processione in occasione della festa di ottobre. Anche a Ruvo al centro del culto della Madonna del Carmine è la statua vestita, ormai priva purtroppo delle antiche vesti, collocata sull'altare principale della chiesa omonima laddove era esposta almeno sino ad un secolo fa l'immagine dipinta della Madonna che era stato il vero fulcro del culto.

Un significativo esempio di simulacro vestito sostitutivo di una più antica immagine della Madonna e destinato alle processioni e alle manifestazioni religiose esterne è costituito dalla statua di *S. Maria la Greca* di Corato: rinviando al modello dipinto venerato nella cripta la Vergine dalla carnagione scura che regge il Bambino e completa degli attributi tipici, fu concepita con particolari snodi per essere collocata seduta su un bel trono dorato¹⁸². Persi gli abiti originali la statua, forse realizzata nella bottega dei Brudaglio di Andria come sembra avvalorare la documentazione d'archivio per la quale è datata al 1741, indossa attualmente preziose vesti che risalgono alla prima metà del '900:

l'abito della Vergine, in raso di seta rossa, è composto da un'ampia gonna arricciata a tre teli, da un corpetto aderente con maniche e

sottomaniche e da un davantino, il tutto sontuosamente ricamato in oro con un repertorio decorativo (motivi floreali, volute, racemi) ancora settecentesco, di straordinario effetto ornamentale. Sull'abito poggia il manto in seta azzurra, della stessa epoca, con bordo ricamato in oro e punteggiato da stelle dorate. Il Bimbo indossa un abitino del medesimo tessuto di quello della Madre, ricamato con motivi analoghi¹⁸³.

Assai diffusi tra i simulacri vestiti sono quelli dell'Addolorata le cui parti scultoree, teste, mani, piedi con calzari, abilmente policromate, sono al solito montate su trepoli in legno rivestiti prima di camiciole e sottovesti ricamate, poi da eleganti vestire in pizzo ricamate con fili d'oro e d'argento. La testa appare spesso completamente calva per poter adattare la parrucca. I tronchi degli arti sono snodabili per facilitare la vestizioni ma anche per conferire particolari atteggiamenti all'immagine a secondo delle situazioni. Si tratta comunque di immagini di notevole qualità e soprattutto di grande suggestione esaltata per l'uso di occhi in pasta vitrea e per i rimandi simbolici quali, ad esempio, il fazzoletto del pianto



GIUSEPPE VOLPE (1796-1876), *L'Arcangelo Raffaele e Tobitolo* (1830). Terlizzi, Chiesa di S. Ignazio (f. Ciliberti-Archivio F.D.P.).

o la lunga spada che trafigge il petto per dare concretezza anche visiva all'acerbo dolore della Madonna per la morte del Figlio. Si segnala per l'espressività del volto la bella *Addolorata* nella chiesa di S. Domenico a Ruvo e quella, anch'essa vestita, in S. Ignazio a Terlizzi. Di notevole qualità la *Pietà* di S. Maria la Greca a Corato, con le braccia spalancate e riversa sul corpo senza vita del Cristo. Tra i santi vestiti si segnala per la notevole fattura della testa e degli arti il S. *Francesco di Paola* nella chiesa del Purgatorio a Ruvo.

Tra Otto e Novecento una nuova "moda" invaderà le chiese di Puglia e di moltissimi altri centri dell'Italia meridionale registrando l'enorme successo della statuaria in cartapesta proveniente dal Salento e da Lecce in particolare città in cui aprirono



SCULTORE NAPOLETANO (fine XVIII secolo), *Addolorata*. Ruvo di Puglia, Chiesa di S. Domenico (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

bottega numerosi artisti-artigiani con impianti quasi industriali. La quantità di statue prodotte fu vastissima e finì col soppiantare nel giro di qualche decennio la statuaria di provenienza napoletana decretandone anzi il declino. Costi e leggerezza ne facevano dei prodotti interessanti per la committenza specie confraternale che richiese gruppi statuari anche di notevoli dimensioni e complessità per le processioni penitenziali della Settimana Santa. Statue

vestite sono state prodotte anche nel XIX e nel nostro secolo in cartapesta leccese: un esempio è costituito dalla *Pietà*, realizzata per la Confraternita del Purgatorio di Ruvo da Giuseppe Manzo nel 1901, dove ancora una volta la Vergine, seduta ai piedi della croce, è scolpita solo nelle parti anatomiche visibili contrariamente al corpo del Cristo che, per essere nudo e cinto da solo perizoma, è interamente realizzato in cartapesta.



SCULTORE NAPOLETANO (XIX secolo), *Pietà* - particolare. Corato, Chiesa di S. Maria la Greca (foto Ciliberti-Archivio E.D.P.).

Santi d'argento e “tesori” sacri

Se nel Cinquecento e in parte del secolo successivo furono soprattutto le importazioni di dipinti a caratterizzare il legame artistico con Napoli e a dare forme sensibili al culto, un profluvio di argenti lavorati e di arredi liturgici giunge dalla capitale tra Seicento e più marcatamente nel Settecento per arricchire chiese, cattedrali e luoghi di culto irretendo in abbaglianti splendori lo sguardo dei devoti specie in occasione delle celebrazioni e delle grandi festività in alcune delle quali era anche prevista l'esposizione solenne dei “tesori”. Tanti sono i motivi di tale abbondanza e questi vanno certamente ricercati nel sentimento religioso, nella volontà di ostentazione della devozione collettiva, nella ricerca di protezione e nella dimostrazione concreta alla divinità della riconoscenza che spesso si traduce, dopo voti corali o privati, nella commissione di statue e oggetti preziosi come offerte alla Vergine e al santo patrono. Non ultimo il deliberato intento di tesaurizzazione che consente di accumulare, sotto forma di arredi, quantità ingenti di metallo prezioso al riparo dal rischio inflattivo e da trasformare in moneta contante nei momenti di necessità.

La committenza episcopale, e per emulazione e competizione quella dei Capitoli delle collegiate, del clero e dei laici, di oggetti liturgici, simulacri, arredi sacri d'argento, segue le raccomandazioni fatte ai vescovi appena consacrati, con apposito de-

creto della curia romana, di curare l'incremento dei “tesori” sacri¹⁸⁴. E' ancora una volta la capitale del Regno, dove i maggiori artisti lavoravano a stretto gomito con gli orafi e gli argentieri fornendo propri disegni e “invenzioni”, il centro di irradiazione di manufatti che spesso raggiungono straordinari livelli qualitativi; ciò grazie anche ai numerosi interventi legislativi che di fatto fecero di Napoli l'unico incontrastato centro di trasformazione dell'argento nell'Italia meridionale peninsulare. Un ulteriore contributo alla “napoletizzazione” -si riconoscerà ancora Napoli come unico centro di produzione- verrà dalla Prammatica LVII *De Monetis* del 1690 che disciplinò nuovamente la materia richiamando le precedenti disposizioni sull'obbligo della marcatura e punzonatura con l'indicazione cioè del luogo di produzione (la sigla NAP sormontata da corona), del console dell'arte addetto al controllo, dell'argentiere produttore. Proprio grazie ai punzoni apposti a garanzia della qualità del prodotto e del titolo dell'argento è stato possibile ricostruire l'attività dei numerosi argentieri napoletani. Sebbene una successiva prammatica, quella del 1697, stabilì che l'attività di lavorazione avrebbe potuto svolgersi anche nelle città sede dei tribunali della Regia Udienza, ciò non fu sufficiente a risollevare gli antichi centri di produzione un tempo attivi nel Regno a cominciare da quelli abruzzesi e Napoli continuò ancora in regime di monopo-

lio ad essere di fatto l'unica città di terraferma per la trasformazione del metallo prezioso.

La facile conversione in moneta dell'argento, le notevoli possibilità di trasformazione e fusione per motivi di gusto e di rinnovamento, la soppressione degli ordini religiosi con conseguente dispersione degli arredi, i furti antichi e recenti, hanno notevolmente impoverito i "tesori" sacri. A queste cause vanno aggiunte le frequenti requisizioni borboniche con le quali il governo intese far fronte a spese eccezionali. Una di queste fu disposta da Ferdinando IV nel 1798 per il pagamento delle truppe impegnate a contrastare l'avanzata napoleonica nel Mezzogiorno: fu ordinata la requisizione degli argenti sia profani che sacri rispar-

miando solo i tesori di S. Gennaro, di S. Michele a Montesantangelo, di S. Nicola a Bari e, per il resto dei centri del Regno, per ovvi motivi di opportunità e per non scatenare la reazione delle popolazioni, le statue dei santi patroni. Date queste premesse non si può che considerare che quanto è giunto a noi è già tanto e comunque sufficiente a stimare l'alto livello delle argenterie sacre nelle nostre chiese.

Del ricchissimo patrimonio di argenti della cattedrale di Ruvo, ricordato negli inventari e nelle varie fonti, pochi sono i pezzi superstiti e tra questi però alcuni di notevole interesse. Tra i più antichi -l'unico riferito al XVI secolo- la pisside appartenuta al vescovo Orazio de Mirto (1578-1589). Di particolare pregio è la croce processionale



GIUSEPPE SANMARTINO (scultore) (1720-1792) - BIAGIO GIORDANO (argentiere) (not. 1774-1793), *S. Rocco* (1793) - particolare. Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



GIUSEPPE SANMARTINO (scultore) (1720-1792) - BIAGIO GIORDANO (argenteiere) (1774-1793), *S. Rocco* (1793). Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

(astile) di committenza capitolare come ricorda la scritta sul pomo di innesto, in rame argentato, dove è anche incisa la data A.D. 1703. Il bel Cristo crocifisso, a tutta figura, è collocato sulla croce ottenuta da lamine incise con racemi e motivi naturalistici. All'apice dei bracci vi sono i piccoli ma ben curati busti ottenuti a getto dei quattro santi dottori della Chiesa d'Occidente riconoscibili per gli attributi e i vestimenti: (dal basso in senso orario) Girolamo penitente, il vescovo Ambrogio con la croce, papa Gregorio Magno con lo Spirito Santo sotto forma di colomba, Agostino d'Ipbona vescovo con l'emblema del cuore fiammato in una mano. La parte secondaria della croce reca al centro la statuetta, di notevole eleganza, dell'Assunta titolare della cattedrale mentre i bracci terminano con gli analoghi motivi a foglie ottenuti a fusione e racchiudenti i busti dei santi patroni della città, della Terra di Bari e del Regno: Rocco, Nicola di Bari, Biagio, Gennaro. La non buona leggibilità del bollo lascia incerti circa l'individuazione del console forse Giovan Battista D'Aula, mentre le iniziali dell'artefice D.A.F potrebbero ricondurre la manifattura della croce a Domenico Antonio Fera scultore e argenteiere di cui si hanno notizie dal 1690 al 1725 anno in cui si data la stauroteca della chiesa di S. Maria della Colonna a Rutigliano¹⁸⁵.

Tra i numerosi reliquiari si segnala, anche per la valenza culturale, il braccio d'argento contenente una reliquia del patrono S. Biagio. Fanno parte del tesoro della cattedrale due calici pressoché uguali ottenuti a getto con base e impugnatura traforati. Riconducibili ad una tipologia di vasi



DOMENICO ANTONIO FERA (attr.) (not. 1690-1725), *Croce astile* (1703), Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

sacri assai diffusa tra la seconda metà del Seicento e buona parte del secolo successivo si da far pensare ad una produzione di serie, sebbene di notevole qualità, presentano sulle basi mistilinee e sui fusti teste di cherubini e i simboli della passione e morte di Cristo; analoghi motivi "a giorno" ricorrono nella parte superiore di supporto alla coppa dorata. Un calice simile si conserva tra gli argenti della chiesa dell'Immacolata di Terlizzi confermando una datazione che non si spinge oltre la prima metà del XVIII secolo.

E' però la statua di *S. Rocco* il pezzo più importante del tesoro della cattedrale e in assoluto della statuaria in argento in Terra di Bari. Realizzata nel 1793 su modello predisposto da Giuseppe Sanmartino e su commissione del Capitolo della cattedrale, la statua fu lavorata dal noto argentiere Biagio Giordano al quale fu pagata la somma di ducati 2492,52: come nella tradizione iconografica propria il santo, reso con plastica raffinata e intensamente pittorica, è raffigurato giovane e in abiti da pellegrino mentre mostra l'ulcera da peste sulla gamba destra¹⁸⁶.

Argenti liturgici di un certo interesse sono conservati anche nelle chiese di *S. Rocco*, del *Carmin*e e del *Purgatorio*. Ancora una volta le confraternite si mostrano protagoniste e particolarmente accorte negli acquisti orientando le loro scelte verso argentieri di prestigio. Notevole il calice, con relativa patena, dell'Arciconfraternita del *Carmin*e: la base mistilinea, decorata dai soliti motivi a girali e a foglie, è impreziosita dalla sequenza delle teste dei cherubini e dai minuscoli busti dei santi apostoli Pietro, Paolo e Andrea con relativi attributi. Sul ricchissimo fusto, al nodo dell'impugnatura, sono collocate nella sfarzosa decorazione le statuette a tutto tondo della *Madonna del Carmin*e, di *S. Giuseppe* e di *S. Vito* ottenute per fusione, di raffinata qualità anche per la dovizia di particolari. Il calice è ricordato nell'inventario della *Platea* del 1748 dove si dice che fu acquistato in Napoli nel 1703 per la somma di ducati 59 e grana 55.

Un interessante busto in argento è quello di *S. Cataldo* patrono principale di *Corato*, realizzato a Napoli per voto di tutta la comunità -in sostituzione di una più antica statua d'argento che fu ritenuta di scarso valore artistico¹⁸⁷ - nel 1770 come si rileva dalla scritta dedicatoria, dal bollo di provenienza e del millesimo apposto sui pannelli della base e in più parti della statua: NAP



ARGENTIERE NAPOLETANO (metà del XVIII secolo), *S. Cataldo* (1770). Corato, Duomo (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

(coronato) 770. Non facilmente identificabile al momento il nome del console che appose il suo bollo C (o G) M C dove l'ultima C sta per console. Un console con queste iniziali è Cristofaro Mellino ma egli ricoprì la carica nel 1722 e poi ancora nel 1730-1731 e ancora nel 1754 quindi una data ancora troppo distante dal 1770 anno della nostra statua se non si vuole ipotizzare una lunghissima attività per questo argentiere. Se invece l'iniziale del nome fosse accertata per G potrebbe trattarsi di Giacomo Mor-



ARGENTIERE NAPOLETANO (inizi del XVIII secolo), *Calice* (1703). Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

rone che fu console dell'arte negli anni 1751 e 1759-1760 e il cui bollo si ritrova anche sul busto della Vergine Assunta nel duomo di Rossano¹⁸⁸. La questione, che dovrà occupare gli studiosi che intenderanno apportare il proprio contributo per la conoscenza di questo prezioso manufatto, è di non poco conto perché dalla individuazione del console potrebbe discendere quella dell'artefice della statua che, in mancanza di proprio punzone, potrebbe identificarsi con lo stesso console quindi contemporaneamente autore della scultura e controllore del prodotto. Non è stato infatti rilevato il bollo dell'argentiere esecutore anche se questi si rivela comunque un buon maestro dell'arte.

Il busto di Corato ben si inserisce nella casistica della statuaria argentea di provenienza napoletana assai diffusa in Puglia tra la fine del XVII e il XVIII secolo. Il santo in atteggiamento benedicente indossa il camice segnato dalle pieghe verticali e dall'imitazione della trama del tessuto ottenuta con zigrinatura matta; sul camice spicca la stola, trattenuta dal cingolo dorato, il cui motivo ornamentale è ottenuto con applicazioni di fasce di argento dorato lavorate "a giorno". La figura è avvolta dal sontuoso piviale che conferisce al tutto, per il gioco di pieghe e ricadute, una forte accentuazione plastica e chiaroscurale. Notevole la decorazione esterna che, in contrasto con la parte interna imitante la fodera serica liscia, comporta i soliti decori a sbalzo e incisione su modello della faglia broccata a grandi motivi vegetali, corolle e girali tipici dei tessuti pregiati settecenteschi. Le pieghe si diramano dalla parte centrale dove il piviale è trattenuto da un grande fermaglio dorato che funge anche da reliquiario. La mitra, invasa da un motivo a tappeto con volute e girali di fiori e foglie, ha applicazioni in lamina d'argento analoghe a quelle della stola ed è impreziosita alla base dalla successione di pietre verdi e rosse in castone. Conferiscono

ulteriori elementi coloristici e plastici la piega di piviale che scende sulla base e il pastorale dorato, delicatamente tenuto dalla mano sinistra e sospeso nel vuoto. La notevole perizia dell'argentiere si esplicita nelle parti nobili a getto: la testa barbata appena rivolta a destra rivela un'intensa serena espressività mentre le mani sono anatomicamente ben proporzionate. Sul pannello frontale della base vi è la rappresentazione ideale della città turrita di Corato su cui Cataldo estende il patronato e, appena al disotto, la lunga scritta dedicatoria incisa che individua chiaramente la committenza pubblica:

D[II]VO CATALDO RACHAU MOX TARENTI
ARCHIE[PISCO]PO PRIMARIO CORATI URBIS
PATRONO/OB TOT REPRESSOS FAMIS PESTIS
BELLIQ[UE] MOTUS SIGNUM HOCCE CIVES

CONCORDI/OMNIUM VOTO GRATI ANIMI
MONUMENTUM PERENNE COLLATO AERE P.P.
AN. MDCCLXX.

L'ormai depauperato tesoro della Matrice di Corato comprende vari oggetti di uso liturgico, tra questi un ostensorio e alcuni reliquiari composti, come nella maggior parte dei casi, da lamina d'argento sbalzata applicata su anima di legno. E' databile al XVII secolo il braccio reliquiario di S. Cristoforo antico patrono della città e la cui immagine tradizionale ricorre sul tavolo di controsoffitto della stessa chiesa.

La magnificenza da conferire al culto della Vergine patrona di Terlizzi, ancora oggi al centro di una delle più belle, sentite e spettacolari feste pugliesi, portò alla realizzazione di una piccola cona d'argento -in sostituzione di una edicola in legno dorato-

entro cui, contornata da una cornice di lapislazzuli, fu collocata la veneratissima immagine della Madonna di Sovereto. La cona, realizzata nel 1719 per voto popolare¹⁸⁹, era originariamente limitata alla cornice del dipinto, alla corona sovrastante ed alla piccola parte anteriore comprendente il pastore inginocchiato e la pecora che rievocano la scena del miracoloso ritrovamento. In quell'occasione l'antica immagine fu ridimensionata di qualche centimetro lungo i lati per consentire "l'accasamento" nella nuova edicola argentea. Circa il nome dell'argentiere artefice riteniamo possa trattarsi, in base alle iniziali A T del punzone incusse entro un rettangolo zigrinato che compare in più parti, di Antonio Torrione attivo a Napoli tra la



ANTONIO TORRONE (attr.) (not. fine XVI secolo - 1719), *Edicola della Madonna di Sovereto* (1719). Terlizzi, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo quando imprime le sue iniziali su una croce processionale nella chiesa di S. Silvestro a Bagnoli del Trigno (1714)¹⁹⁰. Nel tempo l'edicola andò ad arricchirsi di una serie di piccoli oggetti d'argento di dimensioni e qualità diverse (arbusti ed alberi, racemi e foglie, pastorelli, pecore, fonte, angioletti con ghirlande, un bambino ignudo, financo una bancarella forse allusiva all'antica fiera connessa alla festa, ecc.) assolutamente estranei alla composizione originaria; aggiunte che, pur se da considerare come segni della devozione "particolare" alla Madonna, hanno finito per trasformare in un assemblaggio di non grande gusto il tutto arrecando inoltre non pochi danni, a cominciare dalle grossolane saldature, alla struttura originale.

Tipica espressione del culto eucaristico è l'ostensorio che costituisce tra i vasi sacri l'oggetto liturgico più importante e prezioso della chiesa perché destinato ad accogliere per le esposizioni pubbliche il SS.mo Sacramento. Quelli presenti nelle città oggetto della ricerca appartengono tutti alla tipologia diffusasi dopo il Concilio di Trento strettamente correlata al rilancio del

culto all'Eucaristia. Al più antico tipo che aveva forma di tempietto esaltando quindi il ruolo della Chiesa come depositaria e custode del mistero eucaristico, subentrò infatti quello "a sole" dove l'ostia consacrata costituiva il fulcro visivo e teologico: è l'Eucaristia che inonda di luce la Chiesa e il mondo, luce simboleggiata dai raggi che si irradiano dalla teca.

I "vaghi apparati" per le frequenti esposizioni solenni del SS.mo Sacramento specie in forma di Quarantore, pratica che ebbe ampia diffusione a partire dal Cinquecento, e le processioni eucaristiche, soprattutto quella del Corpus Domini, richiedevano infatti ostensori di pregio per esporre alla adorazione dei fedeli l'ostia consacrata. Altri ostensori rinviavano ad una tipologia assai diffusa nel '700 da far pensare ad una produzione in un certo qual modo seriale, specie nell'assemblaggio, sebbene sempre di qualità. Tra questi i tre ostensori simili nelle chiese del Car-



ARGENTIERE NAPOLETANO (XVII-XVIII secolo), *Ostensorio*. Ruvo di Puglia, Cattedrale (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

mine, del Purgatorio e di S. Michele Arcangelo a Ruvo: hanno base circolare poggiante su peducci a volute e decorati con motivi a fogliame da cui emergono testine di cherubini; sul piede è innestato il globo che simboleggia, con le stelle, il sole e luna incisi in

mine, del Purgatorio e di S. Michele Arcangelo a Ruvo: hanno base circolare poggiante su peducci a volute e decorati con motivi a fogliame da cui emergono testine di cherubini; sul piede è innestato il globo che simboleggia, con le stelle, il sole e luna incisi in



DOMENICO DE BLASIO (attr) (not. 1715-1733), *Ostensorio* (1725). Terlizzi, Chiesa dell'Immacolata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

forma antropomorfa, l'universo. Sul globo si sostiene leggiadro ad un piede un angioletto a tutto tondo, di fatto l'impugnatura, ottenuto a fusione che regge con la testa e le braccia levate la raggiera con al centro la teca per l'ostia. Intorno alla teca sono ottenuti a sbalzo i simboli eucaristici; il tutto è sormontato dalla croce gigliata. Interessante anche l'ostensorio che forse potremmo riconoscere, anche se la mancanza di punzonature non consente di sostenerlo con certezza, in quello donato alla cattedrale dal vescovo Bartolomeo Gambadoro come lo stesso dichiarò nella *relatio ad limina* del 15 maggio del 1725. La forma particolare cui questo ostensorio si richiama è presente a partire dalla fine del XVI secolo e fu ancora in uso sino al secolo scorso: sulla base mistilinea dove tra teste di angioletti sono effigiati i busti dei patroni di Ruvo Cleto e Biagio, si innesta l'impugnatura che si dipana in tre bracci di cui quelli esterni reggono statuette, ottenute a fusione, raffiguranti angeli adoranti. Il braccio centrale sostiene l'elegante figura di un angelo, più grande dei precedenti, con le braccia levate verso l'alto a sostegno della sfera. Quest'ultima è contornata da quattro testine di cherubini e da essa partono i raggi in forma lanceolata e fiammeggiante; la croce della sommità è il risultato di una grossolana integrazione essendo andata perduta quella originale.

Di buona fattura e interessante per l'originalità è anche l'ostensorio nella parrocchia di S. Gioacchino a Terlizzi. Purtroppo privo di marcature ma comunque risalente ai primi decenni del Settecento, si caratterizza per la bella base mistilinea dove spicca, nel ricco e frastagliato gioco di volute, motivi a conchiglia e vegetali, teste di cherubini, il busto di S. Chiara ottenuto a getto; inusuale l'impugnatura costituita dalla statuetta raffigurante S. Francesco Saverio -omaggio forse al santo titolare della vicina chiesa entrata a far parte del territorio

del monastero- con stola e cotta nell'atto di reggere la raggiera innestata sul capo attraverso raccordi che sembrano posticci.

Notevole per pregio l'ostensorio, in argento fuso, sbalzato e cesellato dell'Immacolata di Terlizzi, datato A.D. 1725 anno della dedizione della chiesa. Sulla base e sull'impugnatura sono presenti tutti i segni



ARGENTIERE NAPOLETANO (seconda metà del XVIII secolo), *Croce stazionale*. Terlizzi, Chiesa dell'Immacolata (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

del culto pubblico e confraternale (Immacolata, S. Maria Maddalena, S. Carlo Borromeo, Anime del Purgatorio) mentre la raggiera, che presenta tracce dell'antica doratura, si dipana dalla sfera contornata da cherubini e dai simboli eucaristici dell'uva e delle spighe di grano. L'ostensorio fu eseguito su precisa committenza terlizzese: il bollo consolare è quello di Domenico De Blasio appartenente ad una delle più prestigiose famiglie di argentieri napoletani, che possiamo considerare anche, vista la mancanza del bollo dell'artista, come lo stesso esecutore¹⁹¹. Non sappiamo se la bella croce fissa, che si data intorno al 1780, fosse stata parte integrante di un più ampio parato d'altare ora disperso, ma altri pezzi significativi di argenteria napoletana (turbolo con navicella, secchiello, carteglorie) testimoniano il pregio del "tesoro" della chiesa terlizzese che nei progetti originari, per lungo tempo portati avanti da frange del clero e delle nobili famiglie cittadine, era destinata a diventare collegiata in concorrenza, lo dimostrano anche gli argenti ricordati, con la collegiata e poi cattedrale di S. Michele Arcangelo.

Committenza confraternale

Discorso tutto particolare merita il ruolo esercitato dalle associazioni di vita cristiana nell'ambito della promozione dell'attività artistica collegata al culto. Capillarmente diffuse su tutto il territorio, sorte spontaneamente o su sollecitazioni del clero secolare o regolare le confraternite sviluppano forme di presenza che riguardano non solo aspetti strettamente religiosi ma anche economici e di solidarietà. Spesso di antichissima fondazione esse si diffondono maggiormente a partire dalla fine del XVI secolo e per tutto il XVIII quando, la crisi dell'*ancien regime* ne decreterà il ridimensionamento sottraendole all'influenza delle autorità religiose e determinandone la piena laicizzazione.

Una recente mostra¹⁹², seguita ad una altrettanto impegnativa indagine su scala regionale che per oltre un decennio ha focalizzato l'attenzione su tutti gli aspetti religiosi, normativi e socio culturali dell'associazionismo confraternale¹⁹³, ha posto in evidenza il ruolo dinamico che queste istituzioni hanno avuto nel dotare con chiese e cappelle, opere d'arte e arredi grandi città e piccoli centri rurali in cui hanno esercitato la loro attività. Un'attività che spesso affidava al pregio delle opere e delle realizzazioni il messaggio della proprio peso e del gruppo rappresentato nell'ambito delle istituzioni, non solo religiose, della comunità. Ovviamente affrontando il discorso della committenza confraternale bisogna tenere

ben in considerazione il fatto che le confraternite non rappresentano un insieme omogeneo e unitario con notevoli conseguenze sulle scelte artistiche che ne vengono fortemente condizionate¹⁹⁴.

Anche nei tre comuni oggetto della nostra indagine notevole è il numero di confraternite e altrettanto cospicua la realizzazione su loro commissione di luoghi e immagini attraverso i quali si esplica l'influenza dell'associazione per orientare il culto e la devozione non solo degli iscritti ma delle masse devote. Tra le più antiche istituzioni di cui sia rimasta eloquente traccia in una opera d'arte va ricordata la Confraternita di S. Cleto attiva a Ruvo almeno dagli esordi del '500. Sorta per la promozione del culto al santo papa, che per antichissima tradizione sarebbe stato consacrato dallo stesso Pietro vescovo di Ruvo appena nel 44 d.C., la confraternita commissionò ad un pittore rimasto a noi anonimo ma assai attivo in Terra di Bari e identificato dalla critica con la sigla Z T, i dipinti su tavola raffiguranti la *Vergine e il Bambino in trono tra i santi patroni Cleto papa e Biagio vescovo* e, nei pannelli minori, i taumaturghi Rocco e Sebastiano, Irene e Leonardo. Al di sotto del trono della Vergine i confratelli si fecero raffigurare incappucciati e con l'abito bianco, simmetricamente disposti dietro i simboli dell'appartenenza, sorretti da due novizi: il crocifisso astile e il gonfalone con l'immagine del santo. La targa dipinta sotto la teoria dei

confratelli rivendica la paternità dell'iniziativa: HOC OPUS FIERI FEC[E]RUNT/ CONFRATRES SANCTI CLETI/ AN[N]O SALUT[II]S 1537. Le cinque tavole sono probabilmente quelle superstiti di un polittico più ricco e ampio che doveva comprendere,

oltre la predella, altri scomparti laterali. Il tutto era amalgamato dalla cona lignea, o dossale, vagamente ricordata dalle fonti¹⁹⁵. L'autore del polittico si rivela una figura complessa che riesce a conciliare suggestioni raffaelesche (la Madonna) con la profon-



MONAGRAMMISTA ZT (not. 1500-1539), *Madonna in trono tra i santi Cleto, Biagio, Rocco, Sebastiano, Irene, Leonardo* (1537). Ruvo di Puglia, Chiesa del Purgatorio (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

da e aggiornata conoscenza del repertorio decorativo rinascimentale, a citazioni fiamminghe e bizantineggianti; “si sarebbe tentati di pensare ad un pittore girovago, dallo stile bizzarro e personalissimo oscillante tra un fiamminghismo di marca ancora colantoniana, il gusto per iconografie di matrice bizantina e desunzioni adriatiche, specificamente ragusee”¹⁹⁶.

L'estinzione delle antiche associazioni, le numerose trasformazioni dei luoghi di culto, la rimozione di numerosi “segni”, rende assai difficile verificare visivamente la grande importanza che a partire dal '500 e soprattutto dopo il Concilio di Trento con la riproposizione e l'enfaticizzazione del culto eucaristico, ebbero le fratellanze del Corpo di Cristo prima e del SS.mo Sacramento poi¹⁹⁷. Ad esse erano affidati, insieme alle numerose pratiche di culto e l'associazione del *viatico* ai moribondi, la cura e il decoro delle cappelle del Sacramento nelle tre chiese maggiori, ormai non più esistenti, e la cui ricostruzione è possibile solo attraverso la documentazione d'archivio e le testimonianze materiali erratiche laddove si sono conservate. Notevolmente modificata, e depauperata, sebbene nello stesso luogo come confermano alcune iscrizioni lapidee ancora in sito, appare la cappella del SS.mo Sacramento nel Duomo di Corato. La confraternita sembra aver avuto origine in ambito domenicano, con data di fondazione 30 maggio 1542, se appare citata tra quelle denominate del SS.mo Corpo di Cristo (in seguito del SS.mo Sacramento) nel registro cinquecentesco recante la dicitura *Pro confraternitate Sac.mi Corporis D.N.Jesu Christi[...]* nell'archivio generale dell'Ordine a Roma¹⁹⁸. Nonostante fosse costituita da persone modeste, “rustici e bracciali”, la confraternita mostra nel tempo una solidità economica superiore a tutte le altre attive in Corato -e per giunta con ben altra composizione sociale perché vi erano aggregati “ga-

lantuomini”, “artieri”, “civili” massari¹⁹⁹ - tanto da potersi permettere di pagare il casiere per 17 ducati l'anno onde esigere le numerose rendite giacché “tal ufficio porta incomodo, particolarmente in fare l'esazione in somma di docati settecento in circa”²⁰⁰. L'altare, in marmi mischi e di fattura napoletana ora sormontato da una modestissima tela con raffigurazione della *Cena in Emmaus*, è quel che di qualificante rimane dell'assetto settecentesco della cappella. Dall'*Inventarium Maioris Ecclesiae* del 1599²⁰¹ si apprende che la cappella, a sinistra dell'altare maggiore “nell'angolo verso oriente”, era officiata dall'omonima confraternita ed “ornata da varie pitture e rilievi inorati” e chiusa da una cancellata in ferro.

La Confraternita del SS.mo Sacramento di Ruvo, fondata nei primi decenni del XVI secolo se si ritrova tra quelle aggregate all'arciconfraternita romana di S. Maria so-



MARMORARO NAPOLETANO (fine XVIII secolo), Altare del Ss.mo Sacramento in marmi commessi. Corato, Duomo.

pra Minerva già dal 1543, era inizialmente costituita dal ceto dei “massari”²⁰².

Fondata “ab antiquissimo tempore” la confraternita del Corpo di Cristo di Terlizzi ebbe il proprio oratorio nella chiesa sotto il titolo della Madonna del Carmine dove sull’unico altare era esposto “un quadro di palmi dieci di lunghezza, e palmi sei di larghezza con l’immagine di S. Maria del Carmine, e col Bombino, e di sotto detta immagine vi è similmente pittato il Tabernacolo del SS.mo Sacramento con due Angioli, che lo sostengono quale quadro è di bellissima pittura con la cornice d’abeto dorata, incastrato al muro”²⁰³. La confraternita portava inoltre il “peso” della Cappella del Sacramento nella Collegiata il cui altare marmoreo era “tutto lavorato di pietre vive con la sua custodia con Sarafini all’estremità del detto altare, e la sua cappella tutta stuccata”²⁰⁴.

Assai articolata anche a Corato la rete di istituzioni confraternali che raggiungono il massimo della presenza a metà Seicento quando troviamo testimoniata l’attività delle confraternite e “congregazioni” dedicate al SS.mo Sacramento, al SS.mo Rosario, alle Anime del Purgatorio, al Monte della Pietà, al SS.mo Crocifisso e S. Maria Maddalena, alla Concezione, alla Madonna del Carmine, a S. Giuseppe, a “S. Maria Coronata”²⁰⁵. Due di esse avevano sede presso alcune cappelle della chiesa Matrice dove

vi erano anche i conditori confraternali (SS.mo Sacramento, Anime Purganti), altre presso le chiese conventuali domenicana (SS.mo Rosario), Minori Osservanti (Concezione, Incoronata, SS.mo Crocifisso) del Carmine (confraternita sotto lo stesso titolo) e presso le chiese urbane (Monte della Pie-



GIOVANNI ANTONIO OPPIDO (not. 1601-1634), *Pietà* (1614). Corato, Chiesa dei Cappuccini (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).



INTAGLIATORE MERIDIONALE (prima metà del XVIII secolo), *Cona dell'altare maggiore*. Terlizzi, Santuario di S. Maria di Sovereto (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

tà) ed extra urbane come quella di S. Giuseppe “fuori le muraglie”²⁰⁶.

La ricostruzione dei luoghi di culto delle associazioni di vita cristiana appare assai difficile per via della distruzione e dispersione di gran parte degli arredi e per le stesse trasformazioni architettoniche subite nel corso dei secoli dai luoghi. L'attività di congregazioni sorte con la specifica e prevalente funzione caritativo-assistenziale si accompagna alla realizzazione di opere d'arte dal chiaro messaggio consolatorio. Proviene sicuramente dall'altare maggiore dell'oratorio della Confraternita del Monte della Pietà, tra le più antiche istituzioni confraternali di Corato, la tela della *Pietà* firmata e data: *Ioannes Donatus Oppidus / materanus fecit 1614*. Il dipinto, ora nella chiesa dei Cappuccini dopo la distruzione della chiesa del sodalizio avvenuta nel 1922, raffigura la Vergine ai piedi della croce che sostiene il corpo senza vita del Cristo appena schiodato; intorno vi sono le figure dolenti di Giovanni evangelista, della Maddalena, di Maria di Cleofa, di due angeli secondo uno schema compositivo reso famoso dal dipinto di analogo soggetto di Otto van Veen ora nell'Augustinermuseum di Friburgo, risalente al periodo ed alle esperienze romane del pittore fiammingo, diffuso sicuramente

da incisioni²⁰⁷. Dalla stessa chiesa proviene un altro interessante dipinto, anche questo attualmente nella chiesa dei Cappuccini in importante conca Ignea, raffigurante *S. Nicola in cattedra* e committente di cui ci siamo già occupati.

Fondata nel 1721 la confraternita sotto il titolo della patrona di Terlizzi, la Madonna di Sovereto, officia la cappella omonima nella Chiesa Maggiore dove vi è un altare “con l'immagine di S. Maria di Severito miracolosamente trovata nel luogo detto il Survuo della quale non se ne ave tradizione, o memoria alcuna, ma benemente dice essere opra di S. Luca Evangelista in suo tempo”; l'immagine acherotipa era collocata tra le statue dei santi patroni minori Rocco e Sebastiano²⁰⁸. La fondazione della confraternita è un altro importante segno della ripresa del culto alla Vergine che ben si inserisce nel quadro generale di recupero alla devozione e di rilancio delle antiche immagini mariane. La tradizione vuole che l'antica immagine sia stata rinvenuta nel 1074 in una grotta del bosco del Sovero da un pastorello di Bitonto. Alla contesa insorta tra le due comunità, di Terlizzi e di Bitonto, per il possesso dell'icona si pose fine invocando il giudizio divino: affidato il prezioso fardello a due buoi a traino di un carro, questi si orientarono verso Terlizzi



INTAGLIATORE LOCALE (XVIII secolo), *Stalli lignei*. Terlizzi, Oratorio della SS.ma Annunziata.



INTAGLIATORE LOCALE (XVIII secolo), *Stalli lignei* - particolare. Terlizzi, Oratorio della SS.ma Annunziata.

decretando lo speciale patronato della Vergine sulla città. La particolare devozione è alla base dei numerosi rimaneggiamenti e restauri che hanno finito per alterare completamente i tratti originari dell'immagine e renderne problematica la datazione che potrebbe comunque collocarsi intorno ai secoli XII-XIII quando è documentata l'esistenza dell'"Ecclesia Sanctae Mariae de Suberito" officiata dagli Ospedalieri di S. Giovanni dell'Ordine Gerosolomitano. L'icona è riconducibile al tipo bizantino dell'*Hodigitria* (Co lei che indica la Via) che raffigura la Vergine nell'atto di indicare con la mano destra il Bambino con sembianze da adulto e atteggiamento benedicente.

Sorte per la cura del culto di antichissime immagini della Madonna furono pure le confraternite di Santa Maria della Misericordia (Terlizzi) e di S. Maria la Greca (Corato) significativi esempi in cui le confraternite più che creatrici dell'immagine ne risultano il creato²⁰⁹.

Sempre a Terlizzi la Confraternita di S. Maria della Misericordia sorse nel 1703 per tributare il culto ad una antica immagine della Vergine dipinta su muro;

con l'autorità del fù Arciprete Pantaleo nostro Ordinario, e dal medesimo col consenso del Rev.mo Capitolo di questa Città fù eretta dentro della Chiesa di S. Maria della Misericordia fuori delle mura di

questa Città nella strada per la quale si vò Ruvo, qual Chiesa pochi anni prima fù costrutta con limosine, ed offerte di cittadini per la devozione che ebbero alla Beata Vergine, che dipinta in un muro stava nel medesimo luogo, dentro d'un Oratorio aperto, che si sogliono fare per le strade²¹⁰.

L'apparizione al sacerdote don Francesco Lo Giudice e la protezione accordata dal-

la Madonna al popolo coratino nel 1656, anno della terribile pestilenza che inferì su tutto il Regno, è alla base della fondazione del culto a S. Maria la Greca²¹¹. I fatti miracolosi narrano del rinvenimento di una tavola di noce sulla quale, secondo la tradizione, la stessa Vergine impresso la sua immagine, tavola da allora venerata nella cripta del santuario²¹². Subito sul luogo del rinvenimento, la parte sotterranea di una antica torre di cinta detta appunto "la greca", si costruì un sacello sul

quale poi fu edificata, nel 1664, la chiesa superiore. La devozione alla Madonna Greca costituì motivo principale di aggregazione e di fondazione della confraternita canonicamente eretta nel 1712 cui si deve nel tempo anche la cura della chiesa e il continuo suo rinnovamento. Recentemente ricondotta alla bottega di Carlo Rosa²¹³, la tavola dipinta raffigura la Vergine con il Bambino,



BOTTEGA DI CARLO ROSA (XVII secolo), *S. Maria la Greca*. Corato, Santuario S. Maria la Greca.

ambidue di carnagione scura a ribadire l'origine orientale, assisa su nubi e circondata da cherubini: la Madonna-regina regge con la destra la grande croce-pastorale a tre traverse della tradizione ortodossa mentre il Bambino benedicente sorregge con la sinistra il globo terracqueo. L'immagine probabilmente costituisce replica di una più antica raffigurazione della Madonna collocata in una "ecclesia Sanctae Mariae della Greca" di cui parlano le fonti almeno nel 1623 decenni prima quindi della "invenzione" dell'attuale quadro²¹⁴.

Anche le numerose confraternite sorte in ambito regolare partecipano attivamente alla "strategia" dei rispettivi ordini di riferimento per la promozione a tutti i livelli di culti e pratiche di devozione tese ad esaltare privilegi spirituali specifici e le figure di santi appartenenti alla famiglia regolare e della Vergine venerata sotto specifici titoli.

Esempio ormai unico di arredo confraternale nelle comunità della nostra indagine è l'Oratorio dell'Annunziata eretto e officiato dall'Arciconfraternita delle Sacre Stimmate fondata a Terlizzi nel 1704 sotto l'impulso e la guida spirituale dei Minori Osservanti di S. Maria la Nova. L'oratorio appare ancora oggi praticamente identico a quello di cui si trova descrizione, a cura degli "ufficiali" del tempo, negli atti della S. Visita di mons. Pacecco:

Testifichiamo noi sottoscritto Officiali della Venerabile Congregazione delle sagre Stimmate del Glorioso Patriarca S. Francesco, come la detta Congregazione possiede un Oratorio, nel quale vi sta situato un Altare con la statua del nostro Patriarca S. Francesco, con colonne, e gradini lavorati di pietra viva, vi sono due gradini per ascendere a detto Altare, la qual cappella vien composta circumcirca da sedili ben lavorati a due ordini, cioè soprani, e sottani di color di noce, con varie, e diverse pitture di santi del Terzo Ordine, vi è parimente la Sagristia dietro a detto Altare con suo bancone per conservare le suppellettili sagre, vi è una porta grande con chiave e maschature, la detta sta lavorata a lamia, senza che mai potesse patir d'acqua, o altra suggezione. Vi

sono sette fenestre con ferriate, e coverte di vetri con le lore fenestre in aprire e serrare. Il pavimento di detta Chiesa ben lavorato, vi è un sepolcro ben coverto, senza che potesse sentirsi il puzzone, ne altro, in somma tutta la detta Chiesa sta con gran polizia, e ben ornata.²¹⁵

Notevole esempio di committenza confraternale è costituito dalla Confraternita del Carmine di Ruvo di cui ci siamo già occupati²¹⁶ ma sulla quale riteniamo opportuno ritornare per aggiungere nuovi elementi desunti dalla documentazione d'archivio. Si pone nel clima di rinnovamento morale e religioso promosso dal vescovo minorita Gaspare Pasquali (1595-1604) l'erezione nel 1604 della confraternita destinata ad avere un peso considerevole nella vita religiosa e sociale ed a costituire, per le pratiche penitenziali, la spiritualità, le devozioni, l'impegno caritativo e assistenziale, le iniziative mirate all'ampliamento e al decoro dei luoghi di culto, un modello di confraternita in piena aderenza con lo spirito del Tridentino. Al sodalizio fu ceduta la chiesa beneficiale di S. Vito a condizione che i confratelli, dalla condizione sociale agiata perché oltre a preti e "artisti" (artigiani) vi figuravano molti "magnifici", l'avessero restaurata e migliorata per trovarsi in rovina. Impegno che i sodali onorarono prontamente facendo della chiesa di S. Vito uno dei luoghi di culto più importanti e vistosi di Ruvo. I lavori intrapresi portarono alla totale trasformazione del tempio che da tre navate fu ridotto ad una sola ampia navata operando già così una significativa opzione per l'adeguamento del luogo a quelle che erano le direttive per l'edilizia sacra della riforma cattolica. Dall'anno di fondazione della confraternita i lavori continuarono ininterrottamente per vari decenni con grande dispendio di risorse "con che sin alli 28 settembre 1673 si spesero docati mille, tre cento, cinquanta sei, grana quaranta trè, e cavalli due". Due lapidi, disperse, col-

locate presso gli ingressi, ricordavano i lavori intrapresi nel 1619 e ancora nel 1682. Le trasformazioni non si limitarono alla chiesa ma investirono in maniera considerevole gli spazi urbani immediatamente circostanti giacché con l'acquisto di numerosi fabbricati contermini, la loro demolizione e

sgombero fu possibile non solo ampliare la chiesa e creare altri luoghi ad uso della confraternita, tra cui l'oratorio ma addirittura ricavare due piazzette in corrispondenza degli ingressi principale e secondario. Spazi necessari per dilatare all'esterno gli eventi del sacro quali le periodiche proces-

sioni e funzioni fortemente spettacolari incentrate sul culto della Vergine e in linea con la cerimonialità barocca teatrale e collettiva. La "pietrificazione" di ingenti capitali continuò negli anni compresi tra il 1683 ed il 1713 "quando nuovamente si modernò [...] la chiesa di S. Vito, con farsi lo nuovo Oratorio, Sagrestia, Camera sopra la detta Sagrestia, e con farsi anche la cima al campanile"; la spesa complessiva dei nuovi lavori ammontò a ducati 1207, grana 6 e cavalli 2. La somma comprendeva anche i 739 ducati occorsi all'acquisto di tre immobili necessari per l'ampliamento dell'Oratorio. I lavori edilizi potranno dirsi conclusi solo nel 1881 quando la confraternita provvide ancora una volta alla completa trasformazione ed ampliamento del tempio su progetto dell'ing. Pomodoro di Molfetta. Il restauro, ampliamento e decoro dell'Oratorio fu costantemente perseguito dai sodali: situato in continuum con la chiesa e con ingresso sulla via della "Strignatora", l'attuale via S. Carlo, costituiva il fulcro della vita del sodalizio. In esso si svolgevano alcune funzioni solenni come



PITTORE MERIDIONALE (prima metà del XVII secolo), *Compianto sul Cristo morto*. Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

l'esposizione del Santissimo in occasione della festa di S. Marco e gli incontri comunitari di preghiera. Lo spazio era occupato dagli stalli dei confratelli secondo una disposizione lungo i muri perimetrali ed una organizzazione gerarchica come ancora si può osservare nei numerosi oratori, integri, delle confraternite di Gallipoli e in quello di Terlizzi. Sull'unico altare era inizialmente collocato il dipinto raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* il cui "accasamento" di legno era stato "indorato" da Marco Antonio de Mariano di Molfetta a favore del quale risulta infatti, dal registro dei conti del 1628, un pagamento di ducati 8²¹⁷. Per quanto attiene la pala d'altare si tratta sicuramente del dipinto tardomanierista e dal saldo impianto devozionale recuperato recentemente da un deposito di fortuna e ricollocato, dopo un accurato restauro, nella chiesa. La scena centrale, secondo una iconografia assai diffusa tra '500 e i primi decenni del '600, raffigura la Vergine seduta presso il sepolcro del quale si nota lo spigolo tagliente, che compiangere il corpo di Gesù adagiato sul lenzuolo. Tutto il pathos drammatico è giocato sul forte contrasto chiaroscurale di matrice caravaggesca che plasma forme e corpi soprattutto quello nudo del Cristo dal vigoroso plasticismo, avvolgendo nell'ombra il resto compreso il paesaggio del Calvario appena percepibile sullo sfondo. Due angioletti paffuti e lacrimanti indicano le ferite dei chiodi sulla mano e sul piede. Il quadro, drasticamente ridotto in passato sino a mutilare le figure laterali, comprende anche i santi Francesco, la cui presenza si può spiegare per una precisa opzione della committenza, e Maria Maddalena. Dopo la rimozione la tela fu collocata nella chiesa; sull'altare dell'oratorio, opportunamente modificato, fu posta invece la miracolosa immagine scolpita in legno del *Cristo portacroce*, opera dell'altamurano Filippo Altieri (1674) mentre nel vano del paliotto

sottostante la mensa, fu inserita quella del *Cristo morto* dello stesso autore. La riflessione sulla passione di Cristo era sollecitata dal ciclo dei misteri dolorosi affrescati lungo le pareti. Era però la chiesa il simbolo evidente del potere e il luogo dove meglio il sodalizio manifestava e ribadiva, specie nel corso delle frequenti e affollate celebrazioni, il proprio prestigio nell'ambito delle istituzioni cittadine. Le attenzioni maggiori furono ovviamente rivolte all'altare maggiore con al centro il quadro della titolare. A realizzarlo era stato chiamato l'"egreggio" pittore Andrea Bordoni, definito romano per la provenienza, con reputatissima bottega a Bari. Lo stesso eseguì i dipinti laterali rappresentanti l'*Angelo custode* e *S. Marco evangelista* inseriti nella medesima conca. Il trittico fu infatti integrato nella colossale "macchina" dell'altare maggiore che occupava tutta l'area absidale e per la cui costruzione, doratura, e arricchimento occorre circa un secolo (dal 1614 al 1701) e l'impiego di numerose maestranze specializzate tra le quali stuccatori, indoratori, intagliatori da Napoli e da Bari.

Numerose altre opere d'arte vennero commissionate in quegli anni: la tela dei *S. Vito, Crescenza e Modesto* (1621) al pittore Alessandro Fracanzani, con bottega a Baretta; la già ricordata *Adorazione dei pastori* del pittore, definito "celebre", Abbati Claudio. Tra gli arredi figuravano anche un pulpito "in forma angolare indorato sostenuto da un'aquila" e, dal 1734, un pregevole organo. Sicuramente la copertura della chiesa era occultata da un controsoffitto ligneo sul quale vi erano raffigurazioni dei santi carmelitani e, al centro entro una cornice lignea dorata, una immagine di grandi dimensioni della Madonna del Carmine. La sagrestia era "molto capace, e luminosa, e ben fornita di quadri di varie misure e qualità"; sul grande bancone per gli arredi sacri e per la custodia degli abiti liturgici, defini-

to “magnifico e sontuoso”, erano collocate le statue del Cristo in croce, dell’Addolorata e del Cristo alla colonna. Altre statue, del Cristo deriso e del Cristo in orazione nell’orto, erano state collocate nella chiesa ed erano anch’esse opere dell’Altieri.

Anche nella scelta degli oggetti liturgici la confraternita mostra particolare attenzione rivolgendosi alle rinomate botteghe di argentieri napoletani: nel 1617 per conto del sodalizio e per la somma complessiva di 49 ducati don Giuseppe Ruta acquista in Napoli il “tabernacolo” in argento per il Santissimo, una pisside e ancora un parato di sei candelieri, sempre in metallo prezioso, con relativa custodia²¹⁸. Altri sei candelieri, navetta, incensiere, aspersorio e croce dorata vennero acquistati nel 1623²¹⁹. Da Napoli furono acquistate anche le pile di marmo “finissimo” e le corone da porre sul capo della Madonna e del Bambino.

Molfetta costituisce per il Seicento e buona parte del Settecento un importante riferimento per le capaci ed esperte maestranze che vi lavoravano. Tra queste *magister* Giovanni Crisostomo de Mariano lapicida e intagliatore che si guadagna, per la sua reputazione, l’importante commissione della ricordata cona d’altare purtroppo non più esistente²²⁰. Di Molfetta è anche un tale Cola Gatta che si occupa a più riprese delle murature²²¹ mentre mastro Pietro aveva realizzato nel 1619 una statua (non sappiamo se in pietra o legno) di Sant’Angelo e nove cherubini²²². Il mastro falegname Giulio d’Elittis realizzò quattro banchi²²³ mentre l’altare in pietra dell’Oratorio fu realizzato da mastro Giacomo Campanale²²⁴. A Giacomo Gatta viene affidata la costruzione dell’“accasamento” per il quadro di S. Vito del Fracanzano e per il “sottocielo” della stessa cappella come pure l’“accasamento” del quadro della Adorazione dei pastori nel 1624²²⁵. Una ulteriore committenza ad esperti artigiani molfettesi è quella



FILIPPO ALTIERI (seconda metà del XVII secolo), *Cristo portacroce* (1674). Ruvo di Puglia, Chiesa del Carmine (foto Ciliberti-Archivio F.D.P.).

per l' "accasamento" indorato del quadro del Compianto affidata nel 1628 a Marcantonio Mariano. Le fonti d'archivio segnalano anche altri artisti e artigiani che riteniamo utile citare perché aggiungono nuovi e inediti nomi alla storia dell'arte e dell'artigianato artistico in Terra di Bari: uno scultore lapicida di Terlizzi, *magister* Giovanni Angelo Romano, realizza il monumento sepolcrale del rettore e primicerio don Bernardo Fasulo deceduto nel 1633²²⁶, mentre tale mastro Angelo di Modugno, domiciliato nella stessa città, esegue "quadri lavorati al muro"²²⁷. Dapprima come scultore di pietra il maestro altamurano Filippo Altieri riceverà commessa per la realizzazione del busto ed epitaffio del sepolcro del rettore don Luca Cuvilli per i quali riceve nel 1673 otto ducati²²⁸. Seguiranno, nello stesso anno, importanti commesse per la realizzazione delle statue processionali in legno dei Misteri di cui quella del Cristo portacroce già ricordata, destinata a diventare un grande simbolo di culto per la città. All'Altieri, elemento di spicco di una bottega della cui attività conosciamo assai poco se non la realizzazione di alcune statue e altari lignei per Altamura e forse per i vicini centri lucani, i confrati infatti si rivolgono per la realizzazione di tre statue "del Mistero della Passione di Nostro Signore à Nostra Electione atte a riceverle con haverle à colorire con l'in-carnatura necessaria, e ponerci gli occhi di cristallo simile all'altra statua dell'Ecce Homo"²²⁹.

Note

¹ M.SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte», XXII, 1919, p. 149. Da analoghe considerazioni parte la Calò Mariani nella premessa al suo lavoro che rappresenta uno dei primi organici contributi -insieme al catalogo della *Mostra dell'arte in Puglia dal Tardoantico al Rococo* (Bari 1964) a cura di M.D'ELIA, Roma 1964 - alla conoscenza della pittura e dei protagonisti in Terra di Bari tra il XVI e gli esordi del XVII secolo: M.S.CALO' MARIANI, *Contributi alla storia dell'arte in Puglia. La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969.

² Ivi, p. 162.

³ M.D'ELIA, *La pittura barocca, in Civiltà e cultura in Puglia*, vol. IV, *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano 1982, p. 185.

⁴ Ivi.

⁵ B.TOSCANO, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa, in Storia dell'arte italiana*, vol. III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, p. 298.

⁶ Ivi, p. 297.

⁷ V.PUGLIESE, *Pittura napoletana in Puglia*, I, in AA.VV., *Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*, a cura di R. PANE, Milano 1984, p. 196.

⁸ Ivi.

⁹ Ivi.

¹⁰ N.SPINOSA, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. 2, Milano 1989, p. 509.

¹¹ Degli scalpellini, continuatori della gloriosa attività dei costruttori di cattedrali, così dice Giuseppe Alberto Pugliese rispolverando temi cari alla questione meridionale: "Gli operai [sono] gli eredi di coloro che costruirono chiese e castella, vivente testimonianza di uno stato di grandezza e di cultura dal quale decademmo. Allora questa Puglia, ora negletta, era fiorente reame,

una terra baciata dall'arte, il centro della civiltà del mezzogiorno; ma il papato non volle, i baroni tradirono, e la cacciata degli Svevi, qui già italianizzati, mutò radicalmente le nostre sorti. Fummo chiamati Napoletani, e Napoli ed i Borboni ci disfecero: guai agli uomini ed ai popoli che subiscono il governo di una sirena fecondata da despoti": rip. da F.PICCA, "Quasi fortezza inespugnabile". *Immagini della Puglia tra Otto e Novecento, in Castelli e cattedrali di Puglia. A cent'anni dall'Esposizione nazionale di Torino*, a cura di C.GELAO e G.M.JACOBITTI, Catalogo della Mostra (Bari 13 luglio-31 ottobre 1999), Bari 1999, p. 93.

¹² Ivi, p. 92.

¹³ N.TESTINI, *Antichità ed Arte in Ruvo*, Putignano 1917, p. 24.

¹⁴ La sigla compare infatti sulla tavola della Madonna di Costantinopoli data 1500, nella cappella dell'Ospedale di Spinazzola, che gli studiosi hanno assunto, anche per praticità, come iniziali del pittore.

¹⁵ ARCHIVIO DI STATO - BARI (=A.S.B.), *Monumenti e scavi*, b. 4, f. 85.

¹⁶ Vecchie foto delle tele trafugate sono state pubblicate in M.RUBINI, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie (Cimitero-Terlizzi)*, Terlizzi 1997, p. 142 e 144, f. n. 12-15.

¹⁷ H.JEDIN, *Chiesa della fede, Chiesa della storia. Saggi scelti*, Brescia 1972, p. 381.

¹⁸ D.MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*, Torino 1995, p. 41. Ricordiamo soprattutto: P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984; G.SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'arte», A.PROSPERI, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel*

Cinquecento, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. 2, Torino 1988, p. 581-592.

¹⁹ C.CORRAIN-P.ZAMPINI, *Documenti etnografici e folkloristici nei Sinodi Diocesani dell'Italia Meridionale*, in «Palestra del Clero», XLV (1966).

²⁰ G.PINTO, *Introduzione a L.BERTOLDI LENOCI, Il Sinodo di Giovinazzo, 1566. Studio e testo originale*, Fasano 1990, p. 7.

²¹ M.BASILE BONSANTE, *Committenza ecclesiastica e arte sacra tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Bari nell'antico regime*, a cura di F.TATEO, v. 2, Roma-Bari 1992, p. 250.

²² *Statuta Synodalia R.P.D. Joannis Episcopi Juvenatiensis [...] 1566*, rip. in BERTOLDI LENOCI, *Il Sinodo*, p. 91.

²³ PINTO, p. 8-9. Per rimanere nell'ambito dei centri della nostra ricerca ricordiamo che il sinodo della provincia tranese, della cui diocesi faceva parte Corato, fu celebrato nel 1589 e presieduto dall'arcivescovo Scipione de la Tolfa (1576-1592): *Constitutiones Synodi Provincialis Tranensis et Salpensis A.D. 1589*, Trani 1622.

²⁴ Rip. in V.PELLEGRINI, *Ruvo: diocesi e vescovi*, Molfetta 1980, p. 63, n. 83 che riprende da una trascrizione ottocentesca, purtroppo lacunosa, di F. P. Chieco.

²⁵ MARCOCCHI, *La Riforma*, p. 735-736.

²⁶ L.PALUMBO, *L'isolamento dei vescovi del Mezzogiorno tra '600 e '700. Il caso della diocesi di Ruvo*, in «Rivista di scienze religiose», a. V, n. 1/1991, Roma, p. 95.

²⁷ *Relationes ad limina* regesto in PALUMBO, p. 93-94.

²⁸ CALO', p. 117.

²⁹ P.LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La*

pittura in Italia. Il Cinquecento, vol. II, Milano 1988, p. 490.

³⁰ G.PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, p. 80.

³¹ CALO', p. 118, fig. 73 e 74. Dall'incisione del Cort dipende anche la tela dell'*Adorazione dei pastori* che Deodato Guinaccia eseguì intorno al 1580 per la chiesa dei Cappuccini di Ragusa.

³² *Constitutiones ac decreta synodalia dioecesis Rubensis [...] A.D. MDXCV die XVI et XVII mensis Aprilis [...]*, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale.

³³ PELLEGRINI, *Ruvo: diocesi*, p. 63, n. 83.

³⁴ M.CIVITA, *Stagioni di una Cattedrale. Ruvo di Puglia*, Fasano 1993, p. 174.

³⁵ Ivi, p. 174-175.

³⁶ PELLEGRINI, *Ruvo: diocesi*, p. 83.

³⁷ ARCHIVIO DIOCESANO-RUVO, *Testamenti*, Testamento di mons. Domenico Galesio, 4.8.1679.

³⁸ D'ELIA, p. 172.

³⁹ DE CASTRIS, p. 503.

⁴⁰ Riportato integralmente in appendice a: C.GELAO, *Testimonianze artistiche a Corato nel Cinquecento e nel primo Seicento. Note sparse*, in AA.VV., *Testimonianze archeologiche e d'arte nel territorio di Corato*, Corato 1992, p. 47-71

⁴¹ ARCHIVIO CAPITOLARE-CORATO, *Miscellanee di scritture documenti e memorie sistentino nell'Archivio del Capitolo di Corato, raccolte ed unite in unum col rispettivo indice dal R.do D.D. Nunzio Can.o De Mattis. 1788*, vol. II, f. 426r.

⁴² G.VALENTE, *Feudalesimo e feudatari in sette secoli di storia di un comune pugliese (Terlizzi 1073-1779)*, vol. V, *Periodo del Vicereame Spagnolo (1503-1707)*, Molfetta 1997, p. 262.

⁴³ D'ELIA, p.167.

⁴⁴ Ivi, p. 162.

⁴⁵ M.G. DI CAPUA, Scheda in *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di C.GELAO, Catalogo della Mostra (Bari 9 Ottobre-27 Dicembre 1994), Napoli 1994, p. 230

⁴⁶ M.G. DI CAPUA, Scheda in *Restauro in Puglia 1971-1981*, vol. I, Fasano 1983, p. 56-58. Sui dipinti di Corato e Minervino inoltre: V.PUGLIESE, *Dipingere S. Nicola. L'arte pugliese tra scuole, committenti e limiti*, in AA.VV., *Il segno del culto. San Nicola. Arte, iconografia e religiosità popolare*, Bari 1987, p. 51-54.

⁴⁷ CALO', p. 177.

⁴⁸ Ivi, p. 181.

⁴⁹ Ivi, p. 181-182.

⁵⁰ GELAO, *Confraternite*, p. 249.

⁵¹ ARCHIVIO ARCICONFRATERNITA DEL CARMINE-RUVO (=AACR), *Planta Regia*, ms. 1748, f. 71v.

⁵² M.A.VISCEGLIA, *Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVIII secolo)*, in "Quaderni storici", n. 50, a. XVII, 2, 1982, p. 595.

⁵³ M.BASILE BONSANTE, *Mecenatismo e committenza nobiliare*, in *Viaggio in Provincia* (di Bari) a cura di E.ANGIULI, Cittadella di Padova 1991, p. 236.

⁵⁴ M.BASILE BONSANTE-L.CUSMANO LIVREA, *Urbanistica, architettura e arti visive*, in F.TATEO (a cura di), *Storia di Bari nell'antico regime*, vol. 2°, Roma-Bari 1992, p. 319.

⁵⁵ F.DI PALO, *La Chiesa e il Convento del Santissimo Rosario (S. Domenico) a Ruvo*, Fasano 1998, p. 72.

⁵⁶ G.VALENTE, *Feudalesimo e feudatari in sette secoli di storia di un comune pugliese (Terlizzi 1073-1779)*, vol. IV, *Periodo Aragonese (1435-1503)*, Molfetta 1992, p. 114-115.

⁵⁷ Sulla vicenda L.MARINELLI GIOVENE, *Memorie storiche di Terlizzi città nel Peuceto*, Bari 1870, p. 276-281.

⁵⁸ VALENTE, *Feudalesimo*, vol. IV, p. 114-115.

⁵⁹ SALMI, p. 180.

⁶⁰ SALMI, p. 186.

⁶¹ M.ROSA, *Per la storia della vita religiosa e della Chiesa in Italia tra il Cinquecento e il Seicento. Studi recenti di questioni di metodo*, in ID., *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976, p. 141-142.

⁶² S.PAOLUCCI, *Missione de' Padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Napoli 1651, p. 42. Sulle missioni popolari e sull'ampio ricorso ai riti collettivi e alle processioni penitenziali: F.DI PALO, *Stabat Mater Dolorosa. La Settimana santa in Puglia: ritualità drammatica e penitenziale*, Fasano 1992 in particolare il cap. *La conquista delle "Indie". Alle origini della ritualità penitenziale meridionale*, p. 15-41.

⁶³ M.G. DI CAPUA, *Conradus Giaquintus Melphicti Pictor*, in *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*, Catalogo della mostra (Bari 23 aprile-20 giugno 1993), Milano-Firenze 1993, p. 75.

⁶⁴ Sul Bruno e sulle missioni da egli condotte: F.DI PALO, *Missioni, missionari, congregazioni mariane. L'attività del gesuita Domenico Bruno (1665-1730) in*

Terra di Bari, in *Studi in onore di mons. Antonio Bello*, a cura di L.M.DE PALMA, «Quaderni dell'Archivio Diocesano di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi», 14, Molfetta 1992, p. 321-363.

⁶⁵ *Economia della Congregazione della Purificazione del Collegio della Compagnia di Gesù in Bari*, Napoli 1723, p. 32.

⁶⁶ DI PALO, *La Chiesa*, p. 67-71.

⁶⁷ Ivi, p. 80.

⁶⁸ B.PERRONE, *Storia della Serafica Riforma di S. Nicolò in Puglia. Saggio sulle correnti religiose culturali e artistiche nell'estremo Mezzogiorno (1590-1835)*, vol. II, Bari 1982, p. 413-415.

⁶⁹ Sui protagonisti dell'arte conventuale ivi, p. 135-171 e p. 409-446.

⁷⁰ P.BELLI D'ELIA, *Immagini e arredi francescani nel santuario del beato Giacomo da Bitetto*, in *Giacomo Varingez da Bitetto fra storia e culto popolare*, a cura di G. OTRANTO e S. PALESE, Bari 1992, p. 30.

⁷¹ A.M. PANZERA, *La pittura francescana in Terra d'Otranto*, in *Il Barocco a Lecce e nel Salento*, a cura di A. CAS-SIANO, Catalogo della Mostra (Lecce 8 aprile-30 agosto 1995), Roma 1995, p. 42.

⁷² Sebbene non in sequenza logica il ciclo è stato pubblicato in *Cenni storici ed artistici della Casa di Riposo "M. M. Spada" Ruvo di Puglia*, Bari 1982.

⁷³ Molte rappresentazioni visive e anche agiografiche ricalcano il tema della conformità della vita di Francesco a quella di Gesù. In particolare la nascita si adattava molto bene a stabilire un confronto diretto perché allusivo a quella che poi sarebbe stata tutta l'esperienza umana del poverello di Assisi che sul Monte della Verna ricevette sul suo corpo i segni dolorosi della passione e morte di Cristo. Significativo appare quindi il motto sul cartiglio sotto la scena della nascita a Ruvo: IL PARTO DAR NO(N) PUO' LA MADRE IN LUCE/SE NO(N) ADDITA L'ANGELO LA STALLA/QUI SI SGRAVA ELLA, ED'EGLI QUI COL DUCE/GIESU', SUA CROCE ADDOSA SU LA SPALLA.

⁷⁴ M.G.DI CAPUA, *Arte e restauri nella chiesa di S. Bernardino*, in *La Parrocchia di S. Bernardino fra storia e cronaca. Studi e testimonianze nel XXV di fondazione*, a cura di L.M.DE PALMA, Molfetta 1987, p. 62-63. Sul Capotorti, sino a qualche anno fa figura inedita di artista pugliese.; G.BORACCESI, *Miche-*

langelo Capotorto da Rutigliano un epigono giacquintesco a Martina, in «Umanesimo della pietra», Martina Franca, 1997, n. 3, p. 15-36.

⁷⁵ *Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum saeculorum decursu promulgatae, vol. I, Constitutiones antiquae (1529-1643)*, Roma 1980 (ed. anastatica), rip. in A. AMICO, *Presenza dei Cappuccini in Terlizzi (1582-1982)*, Bari 1983, p. 119.

⁷⁶ Rip. in A. AMICO, *Bitonto. Presenza dei Cappuccini*, Galatina 1991, p. 125.

⁷⁷ Ivi, p. 107.

⁷⁸ Ivi, p. 106.

⁷⁹ F. BERNARDI, *I frati Minori Cappuccini di Puglia e Basilicata (1530-1716)*, a cura di T. PEDIO, Bari 1985, p. 110.

⁸⁰ Ivi, p. 133.

⁸¹ Ivi, p. 136.

⁸² M. PASCULLI FERRARA, *Scheda in Confraternite*, p. 181.

⁸³ Ivi e C. GELAO, *La cattedrale di Bitonto. Le addizioni settecentesche*, «Per la storia della Chiesa di Bari. Studi e materiali», 16, Bari 1998, p. 173-185.

A questi dipinti possiamo aggiungere per le evidenti affinità stilistiche, compositive e cronologiche e le letterali citazioni dal Vaccaro, a ulteriore conferma del gradimento incontrato dal modello iconografico in ambito cappuccino, la tela della *Madonna degli angeli tra i santi Vincenzo martire e Francesco* per la quale andrebbe rivista l'attribuzione ad un tale pittore genovese Francesco Campora nel XVIII secolo, per la chiesa di S. Vincenzo dei Cappuccini di Bitonto, purtroppo trafugata nel 1983: AMICO, *Bitonto*, p. 129, fig. 80a e 80b.

⁸⁴ Ivi, p. 117.

⁸⁵ AMICO, *Terlizzi*, p. 163. Numerosi i ritratti custoditi sino al secolo scorso nel convento di Ruvo dei quali purtroppo non ne è pervenuto alcuno; disponiamo solo dell'elenco nell'inventario del 1811 in ARCHIVIO DI STATO-BARI, *Stato dimostrativo di quadri, statue, bassirilievi esistenti nelle chiese del Comune di Ruvo*, fondo *Culto e dipendenze*, n.o. 765, f. 25, fasc. 1.

⁸⁶ Ivi.

⁸⁷ V. PELLEGRINI, *Ruvo sacra*, Fasano 1994, p. 195.

⁸⁸ A. D'AMBROSIO, *Il Monastero delle Clarisse a Terlizzi*, «Studi terlizzesi», 1, Molfetta 1983, p. 13-14.

⁸⁹ Rip. in S. MILILLO, *Note per la biografia di V. Giordano, N. Gliro, F.A. Altobello*,

C. Rosa e altri, in *Cultura e Società a Bitonto nel sec. XVIII*, Atti del Seminario di studi (Bitonto dicembre 1978-maggio 1979), Bitonto 1980, p. 197.

⁹⁰ G. ZARRI, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *Storia d'Italia*, Annali 9, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. CHITTOLINI e G. MICCOLI, Torino 1986, p. 425.

⁹¹ BASILEBONSANTE - CUSMANO LIVREA, p. 296.

⁹² D'ELIA, *La pittura*, p. 248.

⁹³ DI CAPUA, *Arte*, p. 57-58, fig. 16. Un esempio iconografico illustra in Puglia è costituito dal dipinto di Paolo de Matteis ora nel Palazzo Vescovile di Ascoli Satriano: N. BARBONE PUGLIESE, *Paolo de Matteis, Madonna del Soccorso*, scheda in *Foggia capitale. La festa delle arti nel Settecento*, a cura di M. PASCULLI FERRARA-V. PUGLIESE N. TOMAIUOLI, Catalogo della Mostra (Foggia 31 ottobre-31 dicembre 1998), Napoli 1998, p. 184.

⁹⁴ ARCHIVIO DI STATO-TRANI, not. Giuseppe Andrisani, prot. nr. 283, a. 1657, f. 231v.

⁹⁵ P. AMATO, *Arte/iconologia*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di S. DE FLORES-S.MEO, Torino 1986, p. 149.

⁹⁶ Rip. Ivi, p. 150.

⁹⁷ Ivi, p. 150.

⁹⁸ Rip. in MENOZZI, p. 215.

⁹⁹ G. FERRI PICCALUGA-G. SIGNOROTTO, *L'immagine del suffragio*, in «Storia dell'arte», 49, 1983, p. 239.

¹⁰⁰ Ivi, p. 235.

¹⁰¹ Sull'argomento in particolare: P. SGARAMELLA, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Genova 1991.

¹⁰² Ivi, p. 117-118.

¹⁰³ ARCHIVIO DIOCESANO - TERLIZZI (=A.D.T.), *Acta visitationis apostolicae habitae Terlitii, nullius, sive Iuvincensis provinciae Barensis ab illustrissimo reverendissimoque domino fratre Antonio Pacecco ordinis minorum de observantia episcopo Vigiliensis inceptae die 28 iunii 1725 et clausae martii 1727* (=PACECCO), f. 219r.

¹⁰⁴ DI PALO, *La Chiesa*, p. 77. Sullo stesso tema il Santafede esegue, tra il 1591 e il 1595 il dipinto collocato sull'altare maggiore della chiesa della Madonna delle Grazie Maggiore di Napoli dove «le anime non hanno che un piccolo spazio all'interno della raffigurazione»

e dove «tutte le caratteristiche emozionali legate al tema della lactatio sono attenuate [...] minimizzando la vecchia iconografia»: SGARAMELLA, p. 106. Di più complessa impostazione rispetto al dipinto di Ruvo è quello per la chiesa di S. Chiara a Trani del 1605: la Vergine assisa sulle nuvole e circondata dal solito corteggio di putti vivaci, mostra appena il suo seno toccato anche dal bambino Gesù mentre alle anime purganti, minuscole figurine gesticolanti, è destinato un piccolissimo spazio centrale tra le imponenti figure dei santi Benedetto, Pietro, Paolo e Agnese.

¹⁰⁵ Cit. da AMATO, p. 150.

¹⁰⁶ Rip. in SGARAMELLA, p. 214.

¹⁰⁷ ARCHIVIO CONFRATERNITA DEL SUFFRAGIO-RUVO, *Inventario di tutti li beni mobili stabili, semoventi frutti, rendite, ragioni, azioni, e pesi di qualsivoglia sorte della Congregazione del Purgatorio della Città di Ruvo[...]*, ms, 1729. Nella redazione del dipinto non saranno sfuggiti al Plantamura gli spunti iconografici che potevano offrire nelle chiese di Napoli dipinti di noti pittori quali Marco Pino che dipinse intorno al 1560 una bella Madonna tra santi e le Anime del Purgatorio, ora nel Museo di Capodimonte, e quello di analogo soggetto dipinto da Massimo Stanzione nel 1630 per la chiesa della Anime del Purgatorio (Purgatorio ad Arco). Un altro quadro di Marco Pino, dipinto ancora intorno al 1560 per la chiesa teatina dei Santi Apostoli, ritrae invece l'intervento diretto dell'Arcangelo Michele nella salvezza delle anime.

¹⁰⁸ Rip. in FERRI PICCALUGA-SIGNOROTTO, p. 236.

¹⁰⁹ Cit. da M. ROSA, *Pietà mariana e devozione del Rosario nell'Italia del Cinque Seicento*, in ID., *Religione*, p. 228.

¹¹⁰ Il beneplacito di erezione è riportato integralmente in: A. D'AMBROSIO, *La Venerabile Confraternita del SS. Rosario di Terlizzi. Note storiche*, Molfetta 1986, p. 37-39.

¹¹¹ Sull'evoluzione dell'iconografia del Rosario da Lepanto a Pompei: C. GELAO, *Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII secolo*, in *Le confraternite pugliesi in età moderna*, a cura di L. BERTOLDI LENOCI, Atti del Seminario internazionale di studi (Bari 28-30 aprile 1988), Fasano 1988, p. 527-565 e ID., *L'icone-*

grafia del Rosario da Lepanto a Pompei e alcune semplificazioni in Puglia (secc. XVI-XIX), in *Maria storia e simbolo*, Atti della VIII Primavera di S. Chiara 1988, a cura di S.SPERA, Roma 1989, p. 117-174.

¹¹² DI PALO, *La Chiesa*, p. 128.

¹¹³ Il dipinto è già stato oggetto di una segnalazione in G.BORACCESI, *Annotazioni di pittura in Basilicata e Puglia*, in «Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera-Rivista di Cultura Lucana», XVII (1996), n. 27-28, p. 77-78.

¹¹⁴ M.PASCULLI FERRARA, *Corato*, in CAZZATO-FAGIOLO-PASCULLI FERRARA, p. 536-538. Per un quadro critico delle vicende urbane e delle emergenze architettoniche tra XVI e XVII secolo GELAO, *Testimonianze*, p. 47-71.

¹¹⁵ I dati sono desunti dalle note di T. Pedio a margine delle descrizioni delle singole località in BERNARDI.

¹¹⁶ "Terlizzi in un piccolo territorio racchiude la gente più industriosa della campagna; non vi sono poveri, perché non vi è famiglia che non abbia il suo campicello, il suo animale, la sua industria. I nobili di Terlizzi e di Barletta, a differenza degli altri, esercitano l'agricoltura": G.M.GALANTI, *Relazioni sulla Puglia del '700*, a cura di E.PANAREO, Cavallino di Lecce, 1984, p. 86-87.

¹¹⁷ VALENTE, *Feudalesimo*, vol. V, p. 301.

¹¹⁸ Ivi, p. 301-302.

¹¹⁹ Ivi, p. 284.

¹²⁰ A.D.T., PACECCO, f. 234v.

¹²¹ G.VALENTE (a cura di), *Testimonianze per Gennaro de Gemmis*, Molfetta 1990, p. 39-40.

¹²² "Non mi potevate dare notizia più grata e cara -scrive al suo discepolo- quanto quella di cotesta bella unione vostra. Se questo spirito si diffonde pel resto della gioventù del nostro Regno, io ne proveggo il vero secolo dell'oro [...] Che vasto campo è quello dello studio dell'uomo e de' mezzi di mantenere l'amicizia della società, della storia naturale e dell'agricoltura, del commercio e dell'economia": rip. in M.ROSA, *La cultura del Settecento*, in *Storia della Puglia*, vol. II, *Età moderna e contemporanea*, a cura di G.MUSCA, Bari 1979, p. 95.

¹²³ L.GIUSTINIANI, *Terlizzi in Dizionario geografico-ragionato del Regno di Na-*

poli, Napoli 1797-1805, t. IX, rist. Bologna 1984, p. 162.

¹²⁴ BERNARDI, p. 135.

¹²⁵ Sulla storia del convento: D'AMBROSIO, *Il Monastero*.

¹²⁶ Opera di tale Antonio Baldi, "di scuola napoletana", autore anche dell'Annunciazione nel riquadro della cimasa della cona.

¹²⁷ Sull'intera vicenda: VALENTE, *Feudalesimo*, v. V, p. 307-314; in appendice (p. 346-359) è pubblicato integralmente il testamento di Antonio Liroy. Sulla chiesa anche M.RUBINI, *La Parrocchia della B.M.V. Immacolata in Terlizzi*, Molfetta 1985.

¹²⁸ E.CATELLO-C.CATELLO, *I marchii dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento-Napoli 1996, p. 34.

¹²⁹ DI CAPUA, *Conradus*, p. 78-82; scheda di Catalogo nr. 6, p. 128.

¹³⁰ Sul Carella, fondatore di una vera e propria bottega a Martina Franca, si veda la scheda curata dalla Lorusso Romito in: R.LORUSSO ROMITO-A.M. TAGARELLI, *La chiesa e il convento di S. Francesco a Conversano*, Galatina 1993, p. 67-70.

¹³¹ Le vicende costruttive della "nuova" chiesa dei Predicatori di Ruvo possono essere seguite da: DI PALO, *La Chiesa*, p. 85-117.

¹³² A.AMBROSI, *Sulla tipologia delle chiese di Terra di Bari e Capitanata in età barocca*, in CAZZATO-FAGIOLO-PASCULLI FERRARA, p. 71-72.

¹³³ A.D.T., PACECCO.

¹³⁴ BORACCESI, *Annotazioni*, p. 79.

¹³⁵ Riportato in D'AMBROSIO, *La Venerabile*, p. 12-14.

¹³⁶ A.D.T., PACECCO, f. 243v.

¹³⁷ Sulle incredibili vicende del dossale sino alla sua completa distruzione: G.VALENTE, *Pagine di storia terlizzesi. La chiesa e confraternita di S. Ignazio*, Molfetta 1973, p. 343-346.

¹³⁸ M.GARGANO, *Terlizzi. Le chiese, i conditori e il cimitero di Santa Maria delle Grazie*, Molfetta 1981, p. 47

¹³⁹ G.CAPPELLUTI, *Soppressione dei Domenicani in Puglia (1809)*, in «Memorie Domenicane», Nuova serie nr. 22 (1991), p.188. Una sintetica descrizione del convento, dei beni immobili posseduti e delle rendite, non datata ma comunque collocabile intorno al 1649, è stata pubblicata integralmente da padre Esposito in appendice al suo

Immagini dei Domenicani in Basilicata, Calabria e Puglia. Insediamenti, uomini e problemi aperti, in L.G.ESPOSITO, *I Domenicani in Puglia e in Basilicata. Ricerche archivistiche*, a cura di p. G.CIOFFARI O.P., «Nicolaus. Studi storici», IX, I, Bari 1998, p. 42-43.

¹⁴⁰ CAPPELLUTI, *Soppressione*, p. 188.

¹⁴¹ P.DI BIASE, *Fra istituzioni e soppressioni: la presenza degli Ordini religiosi nella diocesi di Trani dall'XI al XIX secolo*, in «Archivio Storico Pugliese», LI, 1998, Bari, p. 74-75.

¹⁴² Allievo molfettese dei Porta e stanco imitatore delle grandi composizioni napoletane è autore a Trani della Conversione di S. Paolo e del Martirio di S. Agnese, firmata e datata 1767, rispettivamente nella cupola e sotto la volta della navata della chiesa di S. Chiara (CAZZATO-FAGIOLO-PASCULLI FERRARA, p.102). E' sicuramente il maggior rappresentante della prolifica bottega dei Calò che annoverava anche Vito (1744-1817) cui si devono numerose opere nelle chiese di Molfetta, e Francesco autore della pala di S. Gennaro, firmata e datata 1816, nell'omonima chiesa cittadina.

¹⁴³ L.GALANTE, Scheda in *Il Barocco a Lecce*, p. 99-101, cat. n. 102.

¹⁴⁴ DI CAPUA, *Conradus*, p. 132.

¹⁴⁵ M.BASILE BONSANTE, *La stagione degli ammodernamenti*, in *Viaggio*, p. 237.

¹⁴⁶ Rip. in M.BASILE BONSANTE, *Architettura e committenza religiosa: "L'antica Basilicographia" di P. Sarnelli*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXV, fasc. I-IV (gennaio-dicembre 1982), p. 212.

¹⁴⁷ A.AMBROSI, *Sulla tipologia delle chiese di Terra di Bari e Capitanata in età barocca*, in CAZZATO-FAGIOLO-PASCULLI FERRARA, p. 79.

¹⁴⁸ Ci riferiamo a quello diretti da M. Civita e al volume che li illustra: CIVITA, *Stagioni di una Cattedrale. Ruvo di Puglia*, Fasano 1994.

¹⁴⁹ Vicende che possono essere seguite in CIVITA, p. 194-196.

¹⁵⁰ PALUMBO, p. 100-101. L'Episcopio, indecoroso e fatiscente, era stato completamente demolito nel 1725 da mons. Bartolomeo Gambadoro (1705-1730) e riedificato dalle fondamenta.

¹⁵¹ CIVITA, p. 194.

¹⁵² PALUMBO, p. 102.

¹⁵³ M.PASCULLI FERRARA, *Paolo de Matteis in Puglia e l'evoluzione della grande decorazione barocca*, in CAZZATO-FAGIOLO-PASCULLI FERRARA, p. 115. L'Alvese fu attivo anche a

Fasano e Gioia del Colle (T.LUISI, *La chiesa del Purgatorio di Fasano esempio di committenza confraternale*, in *La Chiesa del Purgatorio di Fasano. Arte e devozione confraternale*, a cura di A.LATORRE, Fasano 1997, p. 95; M.GUASTELLA, *Opere d'arte pittorica nella Chiesa del Purgatorio di Fasano*, IB., p. 134-135). Notizie sul nostro in P.SORRENTI, *Pittori, scultori, architetti e artigiani pugliesi dall'antichità ai nostri giorni*, Bari 1990, ad vocem.

¹⁵⁴ ARCHIVIO DI STATO-BARI, *Stato dimostrativo*. Al "quadro" è dato il titolo "Il popolo discacciato dal tempo".

¹⁵⁵ CIVITA, p. 177.

¹⁵⁶ BIBLIOTECA PROVINCIALE "G. DE GEMMIS" - BARI, Sezione manoscritti, *Fondo Beltrani*, b. 68, f. 2.

¹⁵⁷ A.D'AMBROSIO, *Linee di storia istituzionale della Chiesa di Terlizzi*, in *L'Archivio Diocesano di Terlizzi*, vol. I, *Inventario del fondo cartaceo*, a cura di D. PORCARO MASSAFRA, «Quaderni dell'Archivio Diocesano di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi», 15, Molfetta 1994, p. 39. La gratitudine dei capitoli e del popolo terlizzone si espresse nel busto marmoreo raffigurante il pontefice attualmente collocato, con lapide commemorativa, entro la nicchia del transetto corrispondente all'ingresso della sagrestia.

¹⁵⁸ Si tratta dello stesso regio ingegnere, "Lucas Arinelli civitatis Neapolis", impegnato, ad iniziare dal 1766, nella costruzione del cappellone del Purgatorio nella cattedrale di Bitetto il cui progetto era stato redatto dal padre Michelangelo anche lui regio ingegnere: GELAO, *La cattedrale*, p. 173-185.

¹⁵⁹ VALENTE, *Pagine*, p. 196.

¹⁶⁰ Le vicende possono essere seguite nell'attenta ricostruzione di mons. G. VALENTE, *L'antico Duomo di S. Angelo*, in V.DE CHIRICO - A.TEMPESTA, *Schegge da una Cattedrale. Le pietre erratiche della Collegiata di S. Michele Arcangelo (1235-1782)*, Terlizzi 1998, p. 13-22.

¹⁶¹ GARGANO, p. 24.

¹⁶² Su Michele De Napoli protagonista della vita politica, amministrativa e culturale della sua città: F.DE CHIRICO, *Michele De Napoli dalla "Quadrella" del Museo Nazionale alla Pinacoteca di Terlizzi*, Terlizzi 1997; L.DELLO RUSSO-V.BERNARDI, *Michele De Napoli*, Ruvo di P. 1998.

¹⁶³ Sulla scultura pugliese con particolare riferimento a Stefano da Putignano: C.GELAO, *Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano 1990.

¹⁶⁴ GELAO, *Testimonianze*, p. 57-58.

¹⁶⁵ A.D.T., PACECCO, f. 235r. Era stato lo stesso vescovo visitatore ad ordinare "che la statua si levi da sopra all'altare, e si metta in faccia al muro" dopo averne curato la ridipintura (Ivi, f. 21v)

¹⁶⁶ G.BORACCESI, *Lapicidi pugliesi del XVII secolo in Basilicata*, in «Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera-Rivista di Cultura Lucana», a. XV, n. 23-24 (1994), p. 112.

¹⁶⁷ M.PASCULLI FERRARA, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trilocco, Sanmartino*, in G.BERTELLI-M.PASCULLI FERRARA, *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna. 1. La scultura*, a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Galatina 1989, p. 56-57.

¹⁶⁸ *Il Barocco a Lecce*, p. 163-164.

¹⁶⁹ A Napoli soprattutto quello del Gesù Nuovo. Significativi esempi in Puglia di altari-reliquari sono quelli di Manduria (chiesa di S. Francesco d'Assisi), Lecce (S. Irene), Conversano (S. Cosma), Barletta (S. Andrea).

¹⁷⁰ Sull'attività nel XVII secolo di scultori francescani: D.NERI, *Scultori francescani dei Seicento in Italia*, Pistoia 1952.

¹⁷¹ R.CASCIARO, *La scultura*, in *Il Barocco a Lecce*, p. 153.

¹⁷² PERRONE, vol. II, p. 158-166.

¹⁷³ C.TAVARONE, *Percorso intorno agli itinerari artistici di Giacomo Colombo*, in *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, Guida alla Mostra (Padula, Agosto 1996) a cura di V.DE MARTINI, Napoli 1996, p. 85.

¹⁷⁴ L.GAETA, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, Catalogo della Mostra (Padula Luglio-Ottobre 1990), Napoli 1990, p. 171.

¹⁷⁵ Oltre a Nicola Antonio risultano attivi Riccardo (c. 1749-1799) forse cugino, Vito, Michele e Nicola: PASCULLI FERRARA, *Contributo*, n. 71, p. 72. Un primo parziale elenco delle opere firmate e datate da Nicola Antonio Brudaglio, la cui intensa attività resta an-

cora tutta da tracciare, è in A.GAMBACORTA, *Storia dell'arte in Capitanata nel secolo XVIII*, in «La Zagaglia», 1971, nr. 52, p. 314.

¹⁷⁶ Le pesanti ridipinture non consentono una buona lettura della statua dell'Immacolata nella chiesa di S. Gioacchino che potrebbe essere comunque ricondotta alla bottega dei Brudaglio per le notevoli affinità che presenta con la statua di analogo soggetto e identica impostazione nella chiesa di S. Francesco a Monopoli firmata e datata, 1754, da Nicola Antonio.

¹⁷⁷ M.PASCULLI FERRARA, Scheda biografica in *Il Barocco a Lecce*, p. 593.

¹⁷⁸ VALENTE, *Pagine*, p. 110.

¹⁷⁹ Questa la scritta dipinta sul busto del santo come è stata personalmente rilevata: "La statua di S. Gioacchino fu scolpita da Francesco Paolo Antolino nella Città di Andria. A.D. 1681. Corretta e migliorata da Giuseppe Volpe, e suo figlio Pasquale scultori di Terlizzi nell'anno 1868 in Novembre".

¹⁸⁰ Sue sono infatti le parti scultoree (testa, mani e Bambino) della statua "vestita" della *Madonna del Carmine* nella chiesa omonima. Sul busto della Madonna è stato possibile rilevare la firma dipinta in rosso: IO GIUSEPPE VOLPE SCULTORE/DI TERLIZZI FECI/1832. Un succinto catalogo delle opere del Volpe in A.PAPPAGALLO, *Uomini nella storia di Terlizzi*, Bitonto 1969, p. 85.

¹⁸¹ Per la fortuna delle statue vestite: R.PAGNOZZATO, *Madonne della Laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma 1993.

¹⁸² GELAO, Scheda in GELAO, *Confraternite*, p. 315.

¹⁸³ Ivi.

¹⁸⁴ M.PAONE, *I lunghi secoli dell'argento*, in *Il Barocco a Lecce*, p. 179.

¹⁸⁵ G.BORACCESI, *Rutigliano: cinque secoli di argenteria sacra*, Manduria 1987, p. 56.

¹⁸⁶ E.CATELLO-C.CATELLO, *Argenti, in Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, Catalogo della Mostra (Napoli 1979-1980), t. II, Firenze 1979, p. 227. Gli stretti rapporti professionali tra il Sanmartino e Biagio Giordano sono confermati anche dalla statua "coprodotta" di S. Massimo per la cattedrale di Penne in Abruzzo.

¹⁸⁷ G.M.GUASTAMACCHIA, *S. Cataldo patrono di Corato fra storia cronache e tradizioni*, Corato 1964, p. 22.

¹⁸⁸ CATELLO-CATELLO, *I marchi*, p. 34.

¹⁸⁹ MARINELLI GIOVENE, p. 143.

¹⁹⁰ CATELLO-CATELLO, *I marchi*, p. 57.

¹⁹¹ Domenico De Blasio, di cui abbiamo notizie dal 1715 al 1733, fu più volte console dell'arte; la sua opera più antica e anche più nota è il S. Quintino per la Chiesa Matrice di Alliste (Lecce).

¹⁹² GELAO, *Confraternite*.

¹⁹³ Gli interessanti risultati, che hanno avuto anche il merito di aver sollecitato numerose ricerche locali, negli atti dei due convegni: AA.VV., *Le confraternite pugliesi in età moderna*, I, Atti del Seminario internazionale di studi (Bari 28-30 aprile 1988), a cura di L.BERTOLDI LENOCI, Fasano 1988; AA.VV., *Le confraternite pugliesi in età moderna 2*, Atti del Seminario internazionale di studi (Bari 27-29 aprile 1989), a cura di L.BERTOLDI LENOCI, Fasano 1990. inoltre AA.VV., *Confraternite chiesa e società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna*, a cura di L.BERTOLDI LENOCI, Fasano 1994.

¹⁹⁴ GELAO, *Confraternite*, p. 46.

¹⁹⁵ GELAO, Scheda in GELAO, *Confraternite*, p. 215.

¹⁹⁶ Ivi, p. 216.

¹⁹⁷ Sulla specifica committenza delle confraternite del SS.mo Sacramento: M.PASCULLI FERRARA, *Le cappelle del SS.mo Sacramento di committenza confraternale (secc. XVII-XVIII)*, in *Le confraternite*, I, p. 495-525.

¹⁹⁸ G.ESPOSITO, *Le Confraternite del SS. Sacramento in Puglia da un Registro cinquecentesco inedito*, in ID., *I Domenicani in Puglia e in Basilicata. Ricerche archivistiche*, a cura di G.CIOFFARI, Bari 1998, p.77. Almeno inizialmente l'Ordine dei Predicatori promosse l'erezione di sodalizi dediti al culto eucaristico sull'esempio della confraternita romana eretta nella chiesa domenicana di S. Maria Sopra Minerva che divenne la confraternita madre la cui affiliazione garantiva il godimento dei numerosi privilegi spirituali concessi dai pontefici.

¹⁹⁹ Sebbene non esplicitamente indicata negli statuti la composizione sociale prevalente della Confraternita del S. Monte della Pietà è quella dei "galantuomini", mentre "galantuomini, civili e artigiani" sono prevalenti tra i sodali di S. Giuseppe; "massari e artigiani"

prevalgono anche nella Confraternita del Carmine e ancora "artieri, bottegari e foresi" si riuniscono sotto il titolo della Concezione: P.DI BIASE, *Le confraternite laicali della diocesi di Trani in età moderna*, in *Uomini e donne nella Chiesa*, Atti della VII Primavera di S. Chiara 1987, a cura di S.SPERA, Roma 1988, p. 192.

²⁰⁰ Ivi, p. 202.

²⁰¹ Vedi nota 40.

²⁰² DI PALO, *Le confraternite*, p. 596-598.

²⁰³ A.D.T., PACECCO, f. 179v-180r.

²⁰⁴ Ivi, f. 129r.

²⁰⁵ Numerose sono citate per vari benefici specie economici, nei documenti notarili presso l'Archivio di Stato di Trani; tra questi nel testamento di tale Leonardo Calzaretta rogato dal notaio Giuseppe Andrisani nel 1656, prot. 282, f. 82v.

²⁰⁶ Per uno sguardo d'insieme alla realtà confraternale coratina nell'ambito della diocesi di Trani si richiama lo studio del DI BIASE, *Le confraternite*, p. 155-244.

²⁰⁷ CALO', p.197-198 e 212. GELAO, *Confraternite*, p. 243-244.

²⁰⁸ PACECCO, f. 274v. Circa la tradizione dell'invenzione e del culto alla Vergine che si estrinseca anche in modo del tutto particolare con la nota festa d'agosto del Carro trionfale: G.VALENTE, *La Madonna di Sovereto e il carro trionfale. Arte, folklore e culto mariano a Terlizzi*, Molfetta 1994.

²⁰⁹ GELAO, *Confraternite*, p. 46

²¹⁰ A.D.T., PACECCO, f.266v. Sulla confraternita: A.D'AMBROSIO, *Le confraternite a Terlizzi nel '700: situazione economica e normativa*, in *Le confraternite*, I, p. 393-394.

²¹¹ La tradizione locale è puntualmente riportata in C.LO JODICE, *La Madonna Greca principale Protettrice di Corato. Memorie storiche*, Bologna 1870.

²¹² Un esame storico critico del dipinto forse copia di una più antica immagine e per il quale è stata proposta la provenienza dalla bottega di Carlo Rosa: GELAO, Scheda in GELAO, *Confraternite*, p. 254-255.

²¹³ GELAO, *Confraternite*, p. 254-255.

²¹⁴ Ivi, p. 255.

²¹⁵ A.D.T., PACECCO, f. 260v.

²¹⁶ DI PALO, *Committenza*, p. 130-137. F.DI PALO, *Nobili magnifici clero bracciali. Immagini di Ruvo in età moderna*, in *Rubi fortissima castra. Ruvo di Puglia tra*

storia e architettura, a cura di F.DI MATTIA, Modugno 1997, p. 70-73.

²¹⁷ A.A.C.R., *Libro nel quale si registrano gl'introiti, et esiti delle administrationi fatte e da farsi, per i depositarij della Congregazione di S.ta Maria del Carmine nella Chiesa di S. Vito della Città di Ruvo, Libro I, dal 1604 al 1678*, f. 91r.

²¹⁸ Ivi, f. 39v.

²¹⁹ Ivi, f. 79v.

²²⁰ Ivi, f. 34v. Il de Mariano è figura di non poco conto nel panorama artistico di Terra di Bari nella prima metà del XVII secolo. Numerose le commissioni a Molfetta, sua città, tra le quali, nel 1621 per conto del Capitolo, "l'incasamento et ornamento" dell'organo nella Cattedrale (G.A.DEL VESCOVO, *"Osservazioni" sugli organi della antica Cattedrale di Molfetta*, in "Studi molfettesi", n. 3, 1997, p. 99). A lui si deve la costruzione intorno al 1645 dell'altare in pietra e del monumento funebre per la Cappella Passeri in S. Bernardino a Molfetta che rappresenta "il più importante e forse più riuscito tentativo di sostituire i grandi dossali lignei intagliati e decorati con altrettanti in pietra tenera più solidi e durevoli" (A.CA-STELLANO, *Un artefice di altari leccesi in Terra di Bari: Giovanni Crisostomo de Mariano di Molfetta*, in «La Zagaglia», XVI (1974), n. 61-62, p. 32).

²²¹ AACR, *Libro*, f. 29r.

²²² Ivi f. 57v.

²²³ Ivi f. 32r.

²²⁴ Ivi f. 65r.

²²⁵ Ivi f. 71v.

²²⁶ Ivi f. 97v.

²²⁷ Ivi.

²²⁸ AACR, *Libro*: 23 dicembre 1673 "si sono pagati docati otto a M.ro Filippo Altieri d'Altamura per fattura della statua fatta dal busto ed'epitaffio della B.A. del P. Rett. Don Luca Cuvillo di pietra da lui lavorata", f. 415r.

²²⁹ AACR, *Secondo libro delle Conclusioni della Venerabile Congregazione*, f. 134r.

Appendice documentaria

Corato. Chiesa Matrice di S. Maria Maggiore.

La descrizione della Chiesa Matrice di Corato, sicuramente tratta da un volume al momento irreperibile della cosiddetta *Miscellanea Nunzio de Mattis* dal nome del canonico estensore, è in copia manoscritta nella BIBLIOTECA PROVINCIALE "G.DE GEMMIS" – BARI, Sezione manoscritti, *Fondo Beltrani*, b. 68, f. 2.

[...] L'erezione ed edificazione delle chiese quasi in tutti i luoghi facevasi dal peculio universali, e dalle Università con ritenersi il patronato, ed in questa nostra patria essa Università non solo eresse una chiesa, accanto alle muraglie, corrispondente a mezzo giorno, sotto il titolo di S. Maria Maddalena, accanto all'Ospedale de' poveri, nella quale ci ritiene il patronato, e accresciuta la spesa d'inposamento; ma anche per comodo del publico, ne eresse un'altra più grande e più comoda in mezzo Corato, giusta un'antica torre di guardia, che se ne servì per campanile, con farci di sopra due altri [...]. Tal chiesa di che forma e struttura, e quando fosse stata edificata non si ha memoria. M'oggi esiste per avere essa Università sullo stesso sito edificata una nuova chiesa in forma di tempio, a tre navi, ben grande, con coro e sagrestia con quella che oggi esiste. E per segno di averla edificata essa Università vi pose nel piedistallo dell'arco maestro in corna epistolae dell'altare maggiore la sua impresa del cuore, e simile ne pose nel piedistallo della fonte battesimale, e nel pulpito. Ed essa Università sopra la sudetta chiesa materiale ne rappresenta il diritto del patronato; per il qual diritto ritiene, nel corpo della chiesa, nella nave di mezzo il Banco chiuso ed elevato coll'impresa del cuore, in dove sedono i magnifici del Governo, nell'assistenza alle prediche e sacre funzioni, in dove ricevono le onorificenze dell'incenso e della pace; nella sagrestia conserva l'Archivio dell'Università chiuso con chiavi, che si ritengono da magnifici Governanti, ed essa Università all'incontro ne porta il peso de' riparamenti di fabbriche e tetto, e somministra le funi necessarie per le campane, e ne' tempi nostri a spese dell'Università con mandati di liberazioni spediti dalla R. Camera della Sommara (per esser quella in patrimonio) si rifece il campanile danneggiato dal tremuoto del 1743. Rinnovatasi la lamia e tetto della nave collaterale, giusta la cappella del SS.mo Sacramento; vi fece buona porzione del tetto della nave di mezzo, e dal 1776 si abbattè e rinovò la lamia, e tetto del coro, e nel 1780 e 83 si rinnovò il pulpito, ed il tutto a spese di essa Università.

La sudetta chiesa, che dalla porta maggiore si calava un grado sino al presbiterio, coll'anno 1726 si riempì con farsi il pavimento nuovo, e le varie lapidi sepolcrali si confusero colla pianolata, ed alcune che erano intiere e con effigie si collocarono

per gradini al superiore grado del Presbiterio, quali anche ora esistono e si vedono. Elevato così il pavimento, l'ill. don Giuseppe Davanzati arcivescovo di Trani, lo consecrò con solenne rito li 17 marzo 1726, una coll'altare maggiore, con avere cominciato la funzione alle ore 14, e con averla con messa solenne pontificale terminata alla ore 24; alla qual consacrazione ci assistè ancora l'ill.mo monsignor Scalea di Terlizzi, vescovo di Cedogna.

Qual chiesa essendo disadorna e tutta affumicata, e senza ordine di cappelle ed altari, contandosi in quel tempo coll'altare maggiore, cappella del Sacramento e del Purgatorio più di sedici; tutti mal adorni, e così anche da me osservati e veduti; pensò il Capitolo nell'anno 1727 e 1728 abbellirla con stucco e quadri nella nave di mezzo, e nel coro, e toglier tutti gli altari erano in ambedue le navi collaterali; e ridurli a soli sei, come il tutto presentemente si vede oltre dell'Altare Maggiore quale anche fu rinovato, togliendosi quello vi era di legno alto sino all'arco maestro, che chiudeva anche il coro, e farne un altro nuovo alla romana, posto in oro fino come si vede, ed essendosi nel capo altare vecchio quattro statue, quelle pulite ed indorate di nuovo furono situate anche nel coro due ad una parte, e due all'altra, fece costruire nella navi collaterali sei Cappelle, o siano altari lavorati di stucco, facendosi tutto con si gran spesa del Capitolo con suoi propri denari, di Ecclesiastici, e secolari, e frutti della pingue Cappella del Purgatorio Grancia del Capitolo, che ha le proprie particolari entrate che si amministrano dal Rettore, ed ufficiali dell'istessa, che si eliggono in ogni anno dal Capitolo, quali infine dell'anno rendono conto a Razionali del Capitolo; quali sei altari di esse navi collaterali furono dall'istesso Capitolo concessi a divoti e beneficiati colla sola spesa de quadri, ne quali si posero le rispettive imprese, e ne portano il peso di mantenergli. E così il primo della Nave del SS.o Sacramento dedicato all'Angelo Custode, fu concesso al fu Dr. D. Sergio Colabella, il secondo dedicato all'Immacolata Concezione, S. Cataldo, e S. Nicola di Bari. Al fu Dr. D. Benedetto Candido, il 3° dedicato a S. Lucia, e S. Onofrio al Dr. D. Michele Padrone de Grifi beneficiato, nell'altra nave, il primo accanto alla Cappella del Purgatorio dedicato alla SS. Trinità al fu D. Nicola Can.o de Leo allora beneficiato della SS. Trinità, quale Beneficio oggi si possiede da D. Giacinto Can.o Donatellis, il secondo dedicato a S. Cristoforo, al Dr. D. Donato Antonio Papaleo, che oggi dagli eredi è stato ceduto al capitolo, ed il 3° accanto alla porta detta della Pergola dedicato alla Vergine del Carmine al fu Dr. D. Michele Cotignacco beneficiato, che oggi si possiede dal Sig. barone D. Filippo Cotignacco figlio, ed Erede dell'istesso.

La Congregazione del Sacramento parimente rifece, e rinovò di pianta il Cappellone con altare di legno indorato, quale essendosi disgraziatamente nell'anno 1744 dall'istessa Congregazione fu fatto lavorare di marmo come ora si vede, e fu consegnato dall'ill.mo Mons. Dr. D. Antonio Manerba Vescovo di S. Angelo di Lombardi, e Can.co del nostro Capitolo, e compaesano le 5 Marzo 17..(manca).

Nell'abellirsi la sudetta chiesa di stucco non usarono la diligenza i maestri a decorticarla a poco a poco, e così lavorarla dello stucco, ma la decorticarono tutta assieme, e rimossero l'altare consegnato per situarlo più avanti, venne perciò a restare dissagrato; e dopo alcuni anni che fu nel 1735 fu di bel nuovo consagrato solennemente dall'istesso Arcivescovo di Trani D. Giuseppe Davanzati una coll'altare maggiore, che ora esiste, che ne assegnò l'Officio dell'anniversario di essa Dedicazione la 4 Domenica di Ottobre di ogni anno. Qual consecrazione seguì nella feria seconda di Pentecoste li 30 Maggio 1735 che nel dì seguente poi, che fu li 31 consegnò tutti gli sei altari di amendue le navi collaterali, con essere rimasto solo altare portatile la cappella del Purgatorio.

Ed essendosi rimasto a bello studio una cappelluccia fra l'altare del Carmine, e quello di S. Cristoforo per situarsi un armario delle Sagre Reliquie, nell'anno 1781 si fece in quella un altarino atto a celebrarsi in quella la Santa Messa, si è collocata in quella la statua di S. Cataldo, principale padrone di Corato, lavorata d'argento, e rinnovata nell'anno 1770 una colle Sagre Reliquie in essa chiesa vi sono.

(aggiunta a margine e posteriore nel testo originale) Nell'anno 1791 e 1792 acciocché decentemente essa statua del glorioso S. Cataldo si fosse conservata colla cura ed assistenza del Dr. D. Nunzio Can.o De Mattis con limosine di devoti si è lavorato un nicchio in dove essa statua di argento si è collocata chiuso con chiave e quadro rappresentante esso Santo, e ne collaterali i nicchietti per le altre Sagre Reliquie, ed ogni cosa uno coll'altarino sudetto di pietra si è posto in argento colla vernice, ed abellito esso altarino con tutti gli necessari ornamenti.

In qual tempo, ed anno la sudetta chiesa fosse stata edificata e costruita nella forma ora si vede, non si ha contezza, si giudica però essere antica perché nel prospetto si vedono scolpiti in una lapide ben grande due Grifoni che dan segno di antichità. Non può dubitarsi però esser prima del 1300 poicche delle lapidi sepolcrali, che si smossero come si è detto nella rinovazione del pavimento nell'anno 1726, se ne collocarono quattro le più ben grandi ne gradini del Presbiterio, in una delle quali, e propriamente in quella che sta nel mezzo si legge la seguente descrizione + Hic iacet Can. Rev.mi de Fortunato 1312. Nelli due angoli di esso gradino superiore del presbiterio in cornu epistolae un'altra colla descrizione Sansone, e nell'angolo uno effigie di Sacerdote. E nella nave di mezzo poco distante dalla scala della sepoltura de' fratelli e sorelle del monte vi è un'altra anche colla seguente iscrizione Hic iacet Paulus de Mongerio 1300. E se bene nella porta maggiore della nave di mezzo nel bastardo superiore volgarmente detto bastardo si legge nella cornice scolpito in pietra l'anno 1524 ciò fu per essersi in detto anno rinovato il prospetto, ed abellita la porta, vedendosi ocularmente, che la connessione delle Signe, che compongono esso prospetto non si unisce con un spontone dell'antico prospetto accanto al campanile, lasciato forse ad arte, che lega col campanile sudetto, e con la lapide in cui si vedono scolpiti i Grifoni [...] in mezzo il Dio Forco. (a margine fu aggiunta la nota:) Questi Grifoni e Dio Forco sono stati un tempo dell'arciprete D. Michele Patroni de Griffi cancellati perché creduti sciocchezza contrari alla decenza mentre i ragazzi ne diedero un significato puerile.

L'antica chiesa nel di cui sito fu edificata la sudetta nuova chiesa, che oggi esiste nella forma di sopra descritta, indubitatamente si giudica esser stata quasi sotterranea, e che si avesse calato a basso con molti gradini a guisa delle Cripte avevano gli primi cristiani, mentre nell'anno 1777 sin 1778 con l'occasione di farsi una nuova sepoltura per i fratelli e sorelle del Monte fra le due colonne cioè quella ove sta situato il pulpito; e quella ove sta situato il Banco della magnifica Università a piedi del Presbiterio nella nave di mezzo dell'attuale chiesa matrice facendosi il cavo, si trovarono diversi sepolcri pieni di ossa, sotto de quali sepolcri ritrovandosi terrapieni si continuò a cavarsi sino alli palmi diecisette dal piano del pavimento, e sotto esso terrapieno si ritrovarono altri sepolcri coverti con pezzi di pietre, e dentro quelli de cadaveri, ed ossa, ed in tal cavo si scoprirono quattro colonne due di figura sferica di cantone lavorate una di rimpetto all'altra quasi attaccate alli gradini del presbiterio delle quali una restò sepolta nella fabrica della nuova sepoltura accanto alla colonna del pulpito, e l'altra fu demolita, e le altre due colonne di figura quadrata colle chiamate o siano forcine da tutti 4 i lati che si trovò esservi delle altre corrispondenti si alle due navi collaterali, che alla nave di mezzo, che andavano più

profonde del cavo fatto, quali due colonne di forma quadrata, e che ascendono cinque palmi di diametro, sono rimaste sepolte una intieramente nella fabrica della nuova sepoltura, e l'altra si adattò a farla servire di cantonata alla scala della nuova sepoltura, e tutte e quattro esse colonne andavano più profonde del cavo fatto di palmi 17, e nel basso si trovarono tre fosse ben grandi piene di terra menata, che evacuatasi, si restavano aperte per servire di cimiterio, ne può giudicarsi esser stato soccorso, perché camminavano esse colonne sempre di piede diritto, senza esservi minaccia alcuna di volta sino al piano e pavimento della attuale chiesa matrice. Si trovavano ancora alcuni frantumi di pitture, fatte a fresco, senza potersi distinguere cosa rappresentassero, per essersi frammischiati essi fragmenti colla terra [...].

Terlizzi, Collegiata di S. Michele Arcangelo.

Assume importanza particolare la descrizione dell'antica Collegiata di Terlizzi abbattuta nella seconda metà del Settecento, contenuta negli atti della visita pastorale, conservati nell'Archivio della Curia Vescovile di Terlizzi, di mons. Antonio Pacecco: *Acta visitationis apostolicae habitae Terlittii, nullius, sive Iuvinacensis provinciae Barensis ab illustrissimo reverendissimoque domino fratre Antonio Pacecco ordinis minorum de observantia episcopo Vigiliensis inceptae die 28 iunii 1725 et clausae martii 1727.*

[...] Il Reverendo Capitolo della Maggiore Collegiata Insigne Chiesa di Terlizzi tiene la sua Chiesa da tempo immemorabile chiamata la Maggiore, che viene composta da tre navi, il titolo della medesima è l'Assunzione di Maria di Maria Vergine, il Protettore è S. Michele Arcangelo, la qual maggiore Collegiata Insigne Chiesa stà situata in mezzo di questa Città di Terlizzi, e tiene tre porte, ciò è una maggiore, e le due altre laterali, di rimpetto all'Occidente...della qual porta maggiore si vede scolpita la Cena del Signore, ed hinc inde due leoni, sopra de quali vi si vedono due colonne, che sostengono tutta la basa del frontespizio della sudetta Chiesa con la statua di S. Michele Arcangelo. Tiene sette altari, e principalmente l'altare maggiore lavorato di legnami intagliati, e tutto dorato in mezzo del quale s'osserva la statua di S. Michele Arcangelo anco dorata, e nella cima del medesimo altare vi stà la statua dell'Ascensione di Maria Vergine, dove similmente si vedono altre quattro statue anche dorate di S. Nicolò, S. Pietro, S. Paolo, e S. Giovanni Vangelista, con Serafini tutti dorati, e presso al detto altare maggiore vi sta situato l'organo in cornu epistole, ed un altro organo finta in cornu Evangelij, ambedue colorite, intagliate, e dorate. Si vede parimenti il coro lavorato di noci intagliate con i loro sedili, e banchi per li RR. SS.ri Dignità, e canonici. In detto coro s'osservano due finestre grande per il lume ingrediente, una dalla parte di settentrione, e l'altra dalla parte doi mezzo giorno con le loro ferriate, rizze di ferro filato, e coverte di vetri. Avanti detto coro, e fuori del Presbiterio stà situato il sepolcro de' Sacerdoti, sopra del quale si vede scolpito il sole con la seguente descrizione HIC IMMENSI SOLIS LUMINA SACRA LATENT e presso al detto sepolcro si osserva il Cemeterio, dove si ripongono ossa e ceneri de medesimi. Vi sono parimenti in detta Maggior Collegiata Chiesa altri sette altari, e primieramente quattro dalla parte destra in cornu Evangelij, de quali il primo è l'altare del Sacramento, ridotto ad formam secondo li ordini di V.S. Ill.ma, tutto lavorato di pietre vive con la sua custodia con Serafini all'estremità del detto altare, e la sua cappella tutta stucchiata, nella quale si vede una finestra grande per il lume ingrediente con ferriata, rizza di ferro filato, e coverta di vetri. Avanti la medesima cappella vi stanno di continuo tre lampadi d'ottone con i loro lumi, ed una colonnata à mezzo busto con gradini piccoli, la qual Cappella del Sacramento viene governata da questo Rev. Capitolo. E dalla sua Confraternità, la quale benche si trova fuori della medesima, e poco distante pure ne porta il suo peso di molti utenzili, e presentemente la detta Confraternità à sue proprie spese ha fatto stucchiare la suddetta cappella.

Siegue la Cappella del Crocifisso, nella quale s'osserva anche la statua di S. Lucia jus patronato del can. D. Lonardo di Ruvo, e Can. D. Antonio Caputi, la quale viene governata dal detto Rev. Capitolo così concordato da predecessori cappellani

col detto Rev. Capitolo, come da istrumento presentato nel processo benefiziale, al quale con l'incasciatura lavorata di vetri, e l'altare suddetto ad formam.

Siegue l'altare delle Reliquie de S. Martiri tutto lavorato, ed indorato ed in mezzo del medesimo s'osserva una statua dorata di S. Michele Arcangelo, che si porta in processione nella sua festa di maggio, delle quali Reliquie per essersene trovata solamente quattro insigne, di queste se ne recita l'Ufficio, e messa nelli giorni à medesimi assignati, e l'altre per non esser insigne furono sospese in S. Visita da Monsignor Ill.mo Chiurlia Vescovo di Giovinazzo nell'anno 1704.

Siegue l'Altare della SS.ma Concezione consegnato, e ridotto ad formam, nel quale si osserva ancora il quadro di S. Giuseppe, e sotto detti due titoli è stato consegnato da V.S. Ill.ma nel corso della S. Visita. Il quale altare viene governato dalla Confraternità di S. Giuseppe, nella qual cappella si vede una finestra con ferriata coverta di vetri per il lume ingrediente, che la rende lucida una con l'altre sopradette cappelle.

Nella parte sinistra di detta Maggio Collegiata Insigne Chiesa in cornu Epistole si osservano altre tre cappelle, e nella prima si vede l'Altare di S. Filippo Neri fondato dal quondam Monsignor Marino de Martino Arciprete, ed ordinario di detta Città, similmente consegnato, e ridotto ad formam da V.S. Ill.ma nel corso della S. Visita, quale altare viene governato da questo Rev. Capitolo, e nel suo pavimento si vede il sepolcro con la lapide scolpita con l'effigie di detto Monsignor de Martino con la seguente descrizione (manca).

Siegue la seconda cappella, dove si vede l'immagine di S. Maria di Severito depitta sopra una legname, che più centinaja d'anni sono si trova in una grotta, due miglia distante da questa Città, dove si dice il Sovero, e si tiene per certo esser pittura di S. Luca ma perché non habbiamo notizia certa si tralascia, la qual cappella si vede lavorata tutta di pietre mischie con due statue hinc inde una di S. Sebastiano, e l'altra di S. Rocco Protettori di questa Città, lavorato a proprie spese di questa Università, per voto fatto dalla medesima, e da tutti suoi Cittadini, la qual cappella viene governata dalla sua Confraternità eretta li anni passati con l'Assenzo di Monsignor Pantaleo allora Ordinario.

Siegue la terza cappella, nella quale si vede la fonte battesmale circondata e serrata di ferro, nella quale s'osserva il quadro di S. Giovanni Battista col Salvatore. Vi è in detta cappella un stepo incasciato nella fabrica, nel quale si conservano il Rituale Romano, stole sagre, ed Ogli Santi per il Battesimo, Moribondi, e Cresma. Vi è in detta cappella una finestra grande con ferriata coverta di vetri per il lume ingrediente, che illumina la detta Cappella del Battisterio, e l'altre due d'appresso, onde si rendono tutte lucide.

Si vedono in detta Maggiore Collegiata Insigne Chiesa il Pergamo per le prediche, due fonti per l'acqua benedetta, una nella nave della chiesa, e l'altra al primo ingresso della porta piccola laterali per i devoti che entrano in detta chiesa, come anco sette confessionali nuovamente lavorati per ordine di V.S. Ill.ma in santa Visita, e distribuiti in diversi luoghi per maggior commodità del popolo senza che portassero a impedimento alle funzioni che di continuo si fanno in detta Maggiore Collegiata Insigne Chiesa.

Le quali sette cappelle colli loro altari si osservano coverti di lamie di pietra viva, come anco le due navi piccole avanti dette cappelle con finestre, ferriate e coverte di vetri, che rendono tutta lucida la detta chiesa.

La nave grande della chiesa che viene distinta dal Coro, quale viene formata, e sostenuta da sei colonne, e da due pilastri doppi e grossi, che sostengono l'arco principale e del coro, e della nave della chiesa. Questi due corpi vengono coperti da tetti, e tavolati ben lavorati, e pittati, ed in mezzo del soffitto della nave della chiesa s'osserva un bellissimo quadro dell'Assunzione di Maria Vergine. E nel soffitto del coro un quadro di S. Michele Arcangelo.

Attaccato al detto coro dalla parte del Vangelo verso Settentrione, vi sta situata una camera, e proprie dietro l'altare del Sacramento, nella quale si conservano tutte le suppellettili preziose, ed argenti di detta Maggiore Chiesa, dove vi sono molte chiavi, e triplicati catenacci per custodia, e sicurtà della medesima.

Dalla parte di mezzo giorno vicino al coro sudetto in cornu Epistole vi sta situata la Sagrestia lavorata a lamia di pietra viva di bellissima fattura, e sotto della medesima il cemeterio per la conservazione dell'ossa e ceneri de morti. Nella qual sagrestia vi sono tre stepi ben lavorati, e incassati nelle fabbriche, nelli quali si conservano le suppellettili ordinarie della detta chiesa, e le ceneri per uso della medesima. Oltre questi vi è un altro stepo similmente incassato nella fabrica, quale è l'Archivio di detto Rev. Capitolo, dove si conservano tutte le scritture e strumenti a beneficio del medesimo o die foundationis della detta Chiesa Le quali scritture si ritrovano oggi tutte ben reggistrate ed inventariate per ordine di V.S. Ill.ma nel corpo della Santa Visita, per aver fatto eliggere due Archivisti, li quali tengono in loro potere le chiavi del detto Archivio.

Vi sono parimenti in detta Sagristia due banconi, uno per canservare li palliotti dell'altare maggiore, e l'altro per conservare le suppellettili ordinarie, e calici per comodità de sagrestani, sopra degli banconi si preparano li Rev.di Sacerdoti per la celebrazione della Messa. S'osservano in questa sagrstia due fenestri grande, con le loro ferriate coperte di vetri una dalla parte di levante, e, l'altra da mezzo giorno che la rendono lucida. Vi è parimente presso alla detta sagrestia un scoperto grande dalla parte di mezzo giorno, dove sta situata una camera con luoghi comuni per maggiore comodità degli RR. SS.ri Capitolari per le cose necessarie, acciò in caso di necessità non siano forzati li medesimi uscir fuori della Chiesa.

Come anco s'osservano due altre camere contigue alla sudetta Sagristia e la prima serve per la preparazione de sacerdoti, che devono celebrare, col suo lavatojo, e tovaglie di mano, nell'altra si vede una cappella col suo altare ad formam, che serve per celebrare il Superiore pro tempore privatamente, ed anco per comodità di tutti li altri sacerdoti, quando volessero celebrare privatamente per qualche loro indisposizione o perché così li piacesse, nelle quali vi sono due fenestre con ferriate, e coperte di vetri, che le rendono ambedue lucide, come anco sono le loro porte con mascature, e chiave.

Nella sudetta Sagristia s'osservano due porte, una con la scala di pietra che va sopra alla casa di Monsignor Arciprete, con un pozzo d'acqua e l'altra che va sopra il Campanile, la qual scala del Campanile si vede lavorata a lumaca, degna d'esser vista con qualche fenestrella stretta e bilunga, per il lume ingrediente, che la rendono ben lucida, e senza che mai qualsisia persona grande, ò piccola fusse potesse periclitare.

Il Campanile della detta maggiore Collegiata Insigne Chiesa, sta situato vicino a coro della medesima chiesa dalla parte del Vangelo verso Settentrione quale è di bellissima fattura ed migliore di quanti ve ne sono in questa Provincia a riserba delli campanili di Trani, Bari e Monopoli, composto a quattro reggistri. Il primo vacuo. Il

secondo con una campana di smisurata grandezza chiamata S. Cecilia di dodici cantara e più. Il terzo con un'altra campana di mediocre grandezza chiamata S. Maria. Il quarto con due campanelle grosse, oltre la cupola del detto Campanile, la quale si vede lavorata di diverse pietre mischie, e colorita con pianolata, seu piazzolina de fuori ben larga, da dove si osserva l'amenità e grandezza di tutta questa Provincia, e di altre contigue, come anche il Monte Gargano, e la maggior parte del Mare Adriatico, lavorato da Mastro Sebastiano Palumbo nell'anno 1516: come s'osserva in una descrizione formata nella cima del medesimo verso Ponente, che fu lo stesso mastro che lavorò il Campanile di Trani sopra un Arco, e sopra d'un sol Arco stà fondato, il Campanile nostro, degno d'esser annotato frà l'altre meraviglie [...].