



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

# 35<sup>0</sup> CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia  
della Daunia

**San Severo 15 - 16 novembre 2014**

**A T T I**

*Tomo secondo*  
STORIA

a cura di  
Armando Gravina

**SAN SEVERO 2015**

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

– Comitato Scientifico:

Prof. LUIGI LA ROCCA

*Sovrintendente per i Beni Archeologici per la Puglia*

Prof. GIULIANO VOLPE

*Rettore Università di Foggia*

Prof. MARIA STELLA CALÒ MARIANI

*Ordinario di Storia dell'Arte Medievale – Università degli Studi “A. Moro” di Bari*

Prof. PASQUALE CORSI

*Ordinario di Storia Medievale – Università degli Studi “A. Moro” di Bari*

Prof. GIUSEPPE POLI

*Ordinario di Storia Moderna – Università degli Studi “A. Moro” di Bari*

Prof. ALBERTO CAZZELLA

*Ordinario di Paleontologia – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”*

Prof. PASQUALE FAVIA

*Associato di Archeologia Medievale – Università degli Studi di Foggia*

Prof. ARMANDO GRAVINA

*Presidente Archeoclub di San Severo*

## ORGANIZZAZIONE

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

ARMANDO GRAVINA

*Presidente*

MARIA GRAZIA CRISTALLI

*Vice Presidente*

GRAZIOSO PICCALUGA

*Segretario*

PASQUALE AMORUSO

*Tesoriere*

CONCETTA CELOTTO

MATTEO ANGELORO

VALENTINA GIULIANI

– Segreteria del Convegno:

VALENTINA GIULIANI

GRAZIOSO PICCALUGA

## Iconografia mariana in Capitanata. La Vergine Maria e la Passione del Figlio

---

\* Professore emerito di Storia dell'Arte - Università degli Studi di Bari

---

Il tema della partecipazione della Madonna alla Passione di Gesù trova accenti di intensa forza espressiva nell'arte sacra per tutto il Medioevo e oltre. Sia in Oriente che in Occidente, attraverso modulazioni di trepida tenerezza o di alta drammaticità, il dolore di Maria ha ispirato innumerevoli opere letterarie e figurative. La compassione della Madre accompagna l'intero arco della vicenda terrena del Redentore: da quando assalita dal Presagio della Passione, stringe fra le braccia Gesù ancora bambino o sul Golgota, ai piedi della croce, assiste all'estremo sacrificio del Figlio, a quando si abbandona al pianto, prostrata sul corpo depresso di Gesù, o impietrita lo contempla mentre giace morto sul suo grembo.

### Dal Presagio della Passione al Sacrificio sulla croce

All'origine è la profezia rivolta dal vecchio sacerdote Simeone a Maria nel giorno della Presentazione di Gesù al tempio: «Tuam animam pertransibit doloris gladius» (Luca, 3.25) è l'annuncio tremendo.

Di qua discendono le raffigurazioni orientali della *Madonna della Passione*, che presentano la Vergine con il Bambino fra le braccia e due angeli che fanno ala recando i simboli della Passione.

Nella chiesa della *Panaghia tou Arakos*, a Lagoudera (Cipro), il ciclo di affreschi dedicato alla Passione culmina nella straordinaria effigie della *Madre di Dio Arakio-*

*tissa* (1192): la Vergine stante, con l'espressione afflitta, stringe al seno Gesù benedicente, mentre in alto due angeli simmetrici s'inclinano reggendo con le mani velate gli strumenti del futuro martirio, la lancia e la croce (fig. 1).

Costruita sul drammatico accostamento di sentimenti contrastanti – la tenerezza, la trepidazione, la paura – l'immagine di Lagoudera è la sintesi del mistero di Dio fatto uomo e immolato sulla croce. Il tipo iconografico, frequente in Serbia nel corso del Trecento, incontra largo successo nei secoli XV e XVI grazie agli iconografi cretesi. Ad Andrea Rico di Candia si devono preziose redazioni del tema, presenti in Italia, ad esempio a Fiesole e a Bari (nella basilica di San Nicola) (fig. 2).

L'allusione alla Passione si legge nel volto di Maria anche in innumerevoli icone raffiguranti la *Odegitria* e la *Madre di tenerezza* (BACCI 1998). A tal proposito Belting scrive: «Quando l'espressione del viso della Vergine allude alla Passione, ella rappresenta in una sola immagine il sistema teologico nella sua globalità, includendo l'Incarnazione e la Crocefissione» (BELTING 1986).

L'esempio più alto è nella *Madre di Dio di Vladimir* (XII secolo), famosa per l'intimità del contatto fra i volti della Madre e del Figlio (fig. 3). Un commovente contrasto scaturisce dallo slancio del Bambino che si stringe alla Madre e dalla malinconia distante di Maria, nel cui sguardo «fissato in lontananza nel presagio degli avvenimenti futuri» si avverte la conoscenza del mistero.

È la stessa dolorosa consapevolezza che spira da icone e affreschi di tradizione bizantina che s'incontrano in Puglia, dalla Capitanata alla Terra d'Otranto. Così appaiono, ad esempio, le *Odegitrie* afflitte di Siponto, Ripalta, Monopoli, Conversano, Santa Maria la Bruna di Matera (che riecheggia la bella Vergine Odegitria nella chiesa di San Nicola a Kakopetrià, nell'isola di Cipro), e ancora le *Madri di tenerezza* in Santa Maria dell'Altomare a Nardò, nella cripta del Crocifisso di Ugento e altre, fino alla tavola trecentesca presso la chiesa francescana di Santa Caterina a Galatina.

Dall'infanzia alla morte in croce. Nella produzione pittorica e scultorea sono innumerevoli le raffigurazioni di Gesù crocifisso tra la Madre e Giovanni dolenti. Nelle opere di tradizione bizantina la Vergine ai piedi della croce appare ieratica e raccolta, chiusa in un dramma tutto interiore: pensiamo alla bella tavola del *Crocifisso* delle Isole Tremiti (della fine del XII secolo) (fig. 5), in cui Cristo appare vivo, con gli occhi aperti, trionfante sulla morte; accanto Maria assiste il Figlio in piedi esprimendo con gesti contenuti il suo dolore. Ancora in Oriente, si diffonde nel XII secolo la iconografia della *Crocifissione* con il Cristo morto in croce e con la Vergine che cede al suo dolore. In Occidente «la faiblesse passagère de la mère de Dieu s'amplifie de plus en plus: d'une défaillance discrète au XIV siècle, on aboutit à un évanouissement et à un effondrement complet au XVI siècle» (BERNAZZANI 2014, pp. 89-96). Secondo la studiosa la rappresentazione del dolore di Maria produce fra XIII e XVI secolo tre formule iconografiche (non necessariamente in sequenza temporale): la Vergine in piedi, che barcolla, ma è cosciente, con gli occhi aperti (come appare sul retro della *Maestà* di Duccio a Siena, ca. 1308-1311); con gli occhi chiusi, le



ginocchia piegate, le braccia inerti (nel dittico attribuito a Bonaventura Berlinghieri agli Uffizi, ca. 1260-1270); caduta esanime al suolo (nella toccante interpretazione dell'inizio del Trecento, nella basilica inferiore di San Francesco in Assisi, in cui un'onda emotiva investe in crescendo gli astanti ai piedi della croce e gli angeli che solcano, folli di dolore, la cupa volta del cielo).

In ambito pugliese dipinti e sculture di matrice gotica pongono l'accento sulle sofferenze di Gesù e sulla *Compassio Mariae*, in raffigurazioni isolate o di gruppo. Un *Crucifixum ligneum cum beata Virgine et beato Johanne* era fra i doni offerti generosamente da Carlo II d'Angiò alla cattedrale di Lucera, dedicata a Santa Maria e riedificata in forme gotiche dopo la cancellazione della colonia saracena (agosto 1300). L'opera, che si può ritenere uscita dalla cerchia di *magistri* orbitanti intorno alla corte napoletana, è purtroppo scomparsa. Per fortuna è ancora conservato, nella cattedrale lucerina, il *Crocifisso doloroso*, interpretato con straordinaria veemenza espressiva da un intagliatore di ascendenza germanica.

Su un moncone di muro inglobato nel coro quadrato della chiesa cistercense di Santa Maria di Ripalta, presso Lesina, in una sorta di palinsesto di ardua lettura (GRAVINA 2011) è raffigurata la *Crocifissione*. Il sovrapporsi di strati che replicano la stessa immagine documentano il perpetuarsi della devozione ben oltre la rovina dell'edificio originario; devozione ancora viva nel primo Duecento, con l'arrivo della comunità cistercense e, più tardi nel XVII secolo, con la rinascita dell'abbazia grazie all'opera dei Celestini (CALÒ MARIANI 2013A).

In Monte Sant'Angelo, uno scultore di formazione tardogotica eseguì, ormai nel Quattrocento, per l'altare del Santissimo Crocifisso nella grotta dell'Arcangelo Michele, una *Crocifissione* in pietra policroma (fig. 6). Il Cristo, vinto dalla morte, ha il capo reclinato; i dolenti, nei volti e nei gesti, manifestano la partecipazione al dramma. La Madonna in particolare, nelle onde sinuose del manto e nella delicatezza dei tratti richiama le figure femminili scolpite sulla lastra funeraria con il gruppo della *Pietà*, nella chiesa di San Francesco (fig. 10). In modo inconsueto è dato il massimo risalto agli strumenti della Passione – verso i quali sembrano rivolgersi i volti turbati di Maria e Giovanni – quasi a sottolineare e memorizzare l'oggetto della meditazione.

Nei secoli XIII e XIV dalla meditazione dei mistici sulla *Crocifissione*, dal colloquio dell'anima devota con la *Mater Dolorosa*, nascono le lamentazioni mariane o *Planctus Mariae*, che in forme letterarie di potenza lirico-emotiva rappresentano il dolore della Vergine.

In rapporto diretto con le immagini fiorisce la poesia drammatica in volgare: la *Lamentatio* abruzzese che mette in scena lo svenimento di Maria sorretta dalle pie donne; il *Laudario* assisano del Venerdì Santo, una sorta di rievocazione a più voci dei temi della Passione (CALÒ MARIANI 1998).

Tra gli affreschi frammentari riemersi nel vano al pianterreno di Torre Alemanna (Cerignola) – corrispondente al coro quadrato della chiesa gotica costruita nel tardo Duecento dai cavalieri teutonici – sulla parete nord è affrescato un monumentale *Albero della Croce*. Tra le parti meglio leggibili è il gruppo delle Marie che sor-

reggono la *Mater Domini*, ritratta cosciente, con gli occhi aperti e il capo reclinato sulla spalla.

Nella luminosa abside poligonale della chiesa di San Francesco a Lucera l'impronta della spiritualità francescana si manifesta nella scelta dei temi e nelle soluzioni iconografiche adottate nei dipinti parietali.

Pur mediata da personalità diverse, negli affreschi aleggia come connotato unificante l'aura senese che a partire dalla metà del Trecento segnò «l'apertura naturalistica e goticizzante» dell'ambiente napoletano verso la fioritura avignonese. Nella parata di Santi e Sante presentati in finte cornici, quasi a simulare una galleria di dipinti su tavola, si susseguono Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Antonio Abate, Santa Margherita, una Annunciazione, due pontefici in cattedra (in quello di sinistra è riconoscibile Urbano V). Al centro una Madonna in trono fra Santi, oggetto di ridipinture, reca i segni di un drastico restauro.

Fra tutte domina la scena della *Crocifissione* (lacunosa e in due strati sovrapposti di affresco) cui fanno rimando, a breve distanza, l'*Annunciazione* e il *Cristo di Pietà* entro la cornice archiacuta della piscina.

Della *Crocifissione* i restauri del secolo scorso hanno messo in luce due redazioni sovrapposte, tra loro non distanti cronologicamente. Della prima stesura è visibile, a sinistra, soltanto il gruppo delle Marie in pianto, che sorreggono la Madre. La figura riversa di Maria aprendo le braccia come in croce, si appoggia alle spalle delle Marie; per il colore cupo della veste, solcata da profonde pieghe, si distacca dai colori caldi dei manti che avvolgono le pie donne (fig. 7) (CALÒ MARIANI 2013B).

Sul secondo strato dell'affresco, domina l'immagine di Gesù Crocifisso (mutilato della parte superiore del corpo), cinto dal leggero perizoma mosso dal vento, a destra Giovanni leva lo sguardo intrecciando le mani in un gesto disperato. Ai piedi della croce è la figuretta di Francesco che bacia le piaghe del Crocifisso, introducendo un tema prediletto dai predicatori.

In area umbra e toscana, a partire dal 1260 si diffonde nelle croci dipinte l'immagine minuscola di Francesco prostrato in preghiera ai piedi di Gesù: egli «medita sulla Passione e la indica ai fedeli con le sue mani piagate». Come nota la Frugoni, in tali opere, il fraticello «convive con Maria e Giovanni dolenti; e dunque attrae il Crocifisso verso la viva esperienza sua e di tutti e lo fa "contemporaneo"» (FRUGONI 1993, pp. 216-217).

In rapporto con le immagini fiorisce la poesia drammatica in volgare. Al tono recitativo di una rappresentazione teatrale allude una scritta graffita alla destra dei piedi del Crocifisso sullo strato superiore dell'affresco: «Francisce vad[e] r[e] para domu[m] mea[m]... mi ai lassame bassare queste tue piache... [!] a chesja voglio sollevare». Un dialogo diretto tra Gesù e Francesco, evidentemente ripreso dalla biografia del Santo.

In Terra di Bari la presenza di reliquie del Signore – il legno della Vera Croce e una delle spine della Corona – alimentò e diffuse nella città di Andria il culto della Passione. Al di là delle Crocifissioni e delle immagini di Cristo alla Colonna – presenti in diverse chiese – intense espressioni del culto tributato alla Passione si concentrano nella chiesa rupestre di Santa Croce: monumento singolare che racchiude un corredo di

affreschi tardomedievali di notevole interesse sia sul piano iconografico sia su quello del linguaggio pittorico. Nelle immagini che si assiepano sulle pareti, maestri di diversa tempra seppero armonizzare nel tardo Medioevo gli apporti della cultura figurativa fiorita nel *milieu* angioino napoletano con i fervidi accenti della spiritualità francescana, essendo tramite efficaci la committenza feudale e la presenza dei Mendicanti.

In Santa Croce il tema della *Crocifissione* appare in più redazioni, con il Cristo piagato assistito dal gruppo delle Marie che sorreggono la Vergine vinta dal dolore e da Giovanni che partecipa con vivo trasporto al dramma sino al gesto teatrale di stracciarsi le vesti (fig. 8).

L'insistenza nel descrivere i fiotti di sangue che zampillano dalle piaghe, che costellano il corpo di Gesù, ricordano che «la contemplazione delle ferite» era «un tema molto amato dalla mistica della passione» (BELTING 1986, p. 218).

Ancora nella città di Andria la chiesa rupestre dedicata a Santa Sofia, inglobata dal santuario di santa Maria dell'Altomare – complesso architettonico cresciuto tra il XVI e il XIX secolo nell'area di insediamenti in rupe – ha restituito interessanti pitture parietali su più strati alle quali solo di recente è stata rivolta la giusta attenzione (ROMANELLI 2013).

Sulla parete sinistra, nel palinsesto di affreschi, spicca una *Crocifissione* lacunosa, di fine fattura, riconducibile, come è stato notato, a opere della cerchia oderisiana. Il perizoma mosso dal vento, fittamente solcato da morbide pieghe rese in una delicata gamma di grigi, l'atteggiamento di Giovanni, richiamano la *Crocifissione*, anch'essa mutilata della parte sinistra, riemersa sul secondo strato di affreschi nell'abside in San Francesco di Lucera (fig. 7).

## La com-passione di Maria nella croce viaria di Orsara

Nel transetto della chiesa di San Nicola a Orsara, un Calvario in pietra a due facce presenta da un lato la *Vergine con il Bambino*, seduta ai piedi di una grande croce spoglia, dall'altro il *Crocifisso tra Maria e Giovanni dolenti* (figg. 9a-b).

Prossimo a Troia, Orsara è un piccolo centro dell'Appennino dauno, sorto lungo il tratto meridionale della *via Francigena*, percorso dai pellegrini diretti alla grotta di San Michele Arcangelo, sulla vetta del Gargano, prima di raggiungere uno dei porti d'imbarco per la Terrasanta (CALÒ MARIANI 2013c). Cuore del piccolo centro è un'altra grotta dedicata a Sant'Angelo, intorno alla quale fiorì una comunità monastica benedettina già nell'XI secolo. Nel 1229 chiesa e monastero venivano concessi da Gregorio IX all'ordine religioso cavalleresco di Calatrava. Il monastero fu casa madre dei Cavalieri in Italia fino agli ultimi anni del secolo, quando la comunità ritornò in Spagna.

Del complesso faceva parte un ospizio per accogliere i pellegrini. La bella croce scolpita, verosimilmente in origine era all'ingresso dell'abitato, innalzata su una colonna con basamento a gradoni sul ciglio della via dei pellegrini, a segnare un punto di sosta e di accoglienza (CALÒ MARIANI 2015).

Nella scultura di Orsara i personaggi delle due scene interpretano il mistero dell'*Incarnazione* e della *Passione di Gesù* dando particolare risalto alla compassione di Maria. Nella giovane Madre, che con il volto velato di mestizia siede ai piedi della Croce incombente, reggendo in grembo il Bambino impaurito, il tema del *Presagio della Passione* raggiunge accenti di commossa poesia. Come nelle icone bilaterali bizantine, al gruppo di Maria e Gesù è addossato Cristo in croce fra Maria e Giovanni dolenti, racchiusi nell'involucro dei manti. I loro volti rivelano un misto di dolcezza e passione, mentre il Cristo, dai lineamenti finissimi ed estenuati, ha gli occhi chiusi dal sigillo della morte.

In tutta l'opera affiorano consonanze stilistiche con sculture tardogotiche prodotte nell'orbita della cultura borgognona e catalana fiorita negli anni centrali del XV secolo a Napoli con Alfonso il Magnanimo: fuoco massimo di irradiazione era il cantiere di Castelnuovo; incontrastato protagonista Guillermo Sagrera, che vi operò tra il 1447 e il 1454. Le opere che egli eseguì per la cattedrale e la Lonja di Palma di Majorca «si pongono tra i più alti risultati del seguito sluteriano in Europa» (CAUSA 1978).

Anche il catalano Pere Joan, scultore preferito del Magnanimo e «deutor de l'art borgonyó creat per Claus Sluter i els seguidor», lavorò in Catalogna, Aragona e infine a Napoli, dove è menzionato a corte nel 1450.

Le sculture di Orsara mostrano a nostro parere (CALÒ MARIANI 1998, 2015) evidenti affinità con la produzione che nel quinto decennio del XV secolo fa capo a Juan de la Huerta, l'artista originario di Daroca in Aragona, che Philippe le Bon chiamò alla corte di Digione nel 1443 per eseguire il monumento funebre di Giovanni senza Paura: un monumento che doveva essere «aussi bon ou meilleur» e delle stesse dimensioni di quello di Philippe le Hardi, opera mirabile di Claus Sluter.

Nelle parti ornamentali – rosoncini, flessuose foglie nastriformi, trafori gotici ad archi polilobati terminanti in germogli – passa la preziosità e la raffinatezza del fiorito repertorio tardogotico.

Alla datazione dell'opera fornisce un *terminus ante quem* l'anno 1449 che si legge su una statua lapidea della *Vergine con il Bambino in trono* oggi nel Museo di Troia, opera autografa di *Magister Joannes de Casa Arbore*, ispirata dalla bella Madonna con il Bambino di Orsara.

L'opera straordinaria di Orsara fu a lungo oggetto di devozione da parte dei fedeli e modello di riferimento nella cerchia degli scultori locali: ne sono prova inconfutabile la croce viaria di Troia (databile a metà del XV secolo) e l'altra eretta a Foggia nel 1544 dinanzi a Porta Grande (CALÒ MARIANI 2013c, 2015).

## Il Compianto di Maria su Gesù depresso dalla Croce e il tema della Pietà

La tristezza presaga che vela lo sguardo delle *Madri di tenerezza* mentre premono la gota alla gota del Bambino, diventa straziante realtà nella scena del *Compianto*

to, dove in una sovrapposizione di piani temporali e di sentimenti, Maria piangente preme il viso contro il viso del Figlio adulto morto (figg. 3-4).

È lo stesso lamento scaturito dal cuore di tante madri dolenti, che Gregorio di Nicomedia (nel IX secolo) traduce in toccanti accenti, facendo parlare Maria sul Golgota: «Un tempo tu dormivi, infante, contro il mio seno, e ora giaci, morto, fra le mie braccia [...] un tempo mi occupavo delle tue fasce, oggi mi occupo del tuo sudario» (BELTING 1986, p. 382).

Un'interpretazione altissima del tema è negli affreschi d'impronta comnena dedicati al ciclo della Passione in San Pantaleimon (1164) a Nerezi, a lungo punto di riferimento per la pittura serba (fig. 4). Ancora nel Trecento se ne avvertono gli echi a Brindisi, sulle pareti del coro, nella bella chiesa di Santa Maria del Casale. Qui l'espressività emotiva che nella seconda metà del XII secolo rinnovò il corso della pittura di Bisanzio, si perpetua nel *Compianto sul Cristo morto*, notevole per l'espressività tenera e dolente dei personaggi, l'eleganza delle figure (v. in particolare le membra affusolate di Gesù), la tessitura del racconto di cui la scena del Compianto costituisce la nota più alta.

Insieme con gli episodi contigui della *Discesa dalla Croce* e delle *Marie al Sepolcro*, il *Compianto* metteva in scena il dramma sacro del Venerdì e del Sabato Santo, ad esaltare l'onda di pathos suscitata dalle celebrazioni liturgiche.

Il tema della *Pietà* con Maria che regge in grembo il corpo inerte del Figlio, fiorisce sul tronco della mistica del tardo Medioevo, che nel campo letterario e figurativo tocca toni d'intenso pathos. Nascono così le *Meditazioni* francescane dello Pseudo-Bonaventura, le *Effusioni* di Suso, le *Rivelazioni* di Santa Brigida. Fra le più toccanti visioni è quella del Cristo morto *in sinu matris*, narrata con accenti teneri e tremendi, poetici e accesi, realistici e visionari.

Nel corso del Trecento le prime sculture dedicate alla *Pietà* (*Vesperbilder*) sono legate ai conventi femminili della valle del Reno. Alla statuaria tedesca s'ispira il tipo che, ormai nel XV secolo, penetra in Italia, spesso per la mediazione di *magistri* d'Oltralpe, diffondendosi dal Veneto all'Abruzzo, dalla Puglia alla Basilicata.

Monte Sant'Angelo custodisce significative testimonianze della cultura artistica di segno gotico, favorita dalla committenza di opere da parte della corte napoletana e dell'aristocrazia angioina. Seguendo il modello delle cappelle regie, nel Trecento si moltiplicarono nelle cattedrali e nelle chiese degli Ordini Mendicanti le cappelle private fondate da aristocratici e prelati. Fra Sei e Settecento, quando il volto delle chiese fu estesamente rinnovato, insieme con gli arredi medievali furono smembrati e dispersi anche i monumenti funebri. Eccezionalmente ci sono pervenuti, "riusati" in nuovi contesti, interessanti frammenti che è stato possibile riconoscere a Foggia, presso il Museo, nella cattedrale e in San Francesco a Lucera, a Monte Sant'Angelo (CALÒ MARIANI 1998, pp. 159-167). Qui nella chiesa conventuale francescana restano due fronti figurate di sepolcri riconducibili al *milieu* angioino, smantellati nel corso degli ammodernamenti del Sei-Settecento.

La lastra più tarda, riferibile agli inizi del XV secolo, manifesta un gusto tardogotico venato di accenti oltremontani. Presenta scolpiti in altorilievo il gruppo della *Pietà tra Santa Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena* (fig. 10). Al di là della mediazione veneto-dalmata e dell'apporto di radice borgognona, va tenuta presente l'attività di intagliatori di nazionalità tedesca presenti nella penisola. La corrente internazionale introdotta nella capitale napoletana dai sovrani durazzeschi ebbe nel primo Quattrocento un esponente di rango in Antonio Baboccio di Piperno, architetto, scultore, pittore e orafo informato del gotico lombardo e transalpino. Nel rilievo di Monte Sant'Angelo, l'intensità drammatica del gruppo centrale, il patetismo dei volti, le onde dei panneggiamenti rivelano una intelligente assimilazione della stessa temperie culturale, anche se la messa in scena, pausata e rarefatta, denota una sensibilità compositiva di diverso tenore. In certa misura non lontana da quella riscontabile nella *Crocifissione* in pietra policroma, nella grotta dell'Arcangelo (fig. 6).

Per produrre un ulteriore confronto ricordiamo la *Vesperbild* della cattedrale di Venosa (GRELLE-JUSCO 1981, 2001) in cui è stata a ragione riconosciuta l'impronta del «linguaggio lombardo-borgognone del Baboccio».

### La Imago Pietatis “ritratto della Passione”

Al tema della morte e resurrezione si collega la *Imago Pietatis*, il cui modello, importato da Bisanzio, incontrò largo successo in Oriente e in Occidente, declinato con poche varianti. L'immagine poteva assommare in sé la meditazione sulla Passione, dalla Crocifissione alla Deposizione, dal Compianto alla Sepoltura (BELTING 1986).

Fra le rappresentazioni più famose è il micromosaico oggi in Santa Croce di Gerusalemme a Roma (fig. 11). L'opera preziosa, esposta come una reliquia, dai certosini venne riferita all'immagine apparsa a Gregorio Magno durante la Messa. In realtà originaria di Costantinopoli, dove fu eseguita intorno al 1300, era giunta a Roma come dono devoto di Raimondello del Balzo Orsini che l'aveva portata con sé a Galatina dal suo pellegrinaggio al santuario di Santa Caterina d'Alessandria sul Sinai, nel 1380 (BERTELLI 1967; BELTING 1998, pp. 458-460).

Nella chiesa francescana di Lucera, sulla parete di fondo della piscina è raffigurata l'*Annunciazione*, sormontata dalla *Imago Pietatis*, proponendo una chiara sintesi del mistero dell'Incarnazione e della Passione di Cristo, fulcro e fondamento della meditazione francescana (figg. 12a-b).

La Vergine, raccolta in preghiera, ascolta l'annuncio dell'angelo mentre in alto si affaccia dalle nubi l'Eterno nell'atto di porgere il Bambino Gesù incarnato a Maria, verso la quale si dirigono i raggi della Colomba. L'inconsueta soluzione iconografica – testimoniata nella prima metà del XIV secolo nell'area fiorentina e senese e in seguito diffusa in ambito europeo – già nello stesso secolo fu contrastata dai teologi e infine condannata *ex cathedra* da Benedetto XIV nel Settecento (CALÒ MARIANI 1998).



Sulla scena dell'Annunciazione campeggia la *Imago Pietatis*: il Cristo di Pietà sollevato sul sarcofago, con le braccia incrociate, mostra ben visibili le piaghe del costato e delle mani. Ai lati si dispongono i simboli della Passione (*Arma Christi*), strumenti e azioni abbreviate del supplizio inflitto a Gesù, nei quali il fedele poteva riconoscere i momenti della Passione e meditare. Una guida alla meditazione era nei testi di preghiera.

Nel santuario di San Michele Arcangelo, in Monte Sant'Angelo, nella lunetta del portale trecentesco, firmato nel 1395 da Simeon nativo di Monte, si celebra la maternità di Maria regina, che siede con Gesù Bambino in trono, tra i Santi Pietro e Paolo; sul retro, nel timpano che sovrasta la porta, è l'immagine scolpita della *Imago Pietatis*, accompagnata dai simboli della Passione. Posta al sommo della scalinata, offriva allo sguardo e alla meditazione del pellegrino che aveva sostato in preghiera nella spelunca angelica, l'ultimo messaggio di redenzione.

Ormai nel Quattrocento il tema trova la più compiuta raffigurazione in una tavola gremita dai simboli della Passione, prossima ai modi eleganti di Zanino di Pietro, conservata nell'Oratorio di San Pietro a Barletta (BOLOGNA 1969, tav. VII-30, fig. 34), nella fitta impaginazione non estranea al modello costituito dall'opera esemplare di Roberto Oderisio (della fine del XIV secolo) ora a Cambridge (Massachusetts).

Della chiesa domenicana di Manfredonia – rifatta insieme con il convento nel Settecento – resta la cosiddetta cappella della Maddalena, corrispondente al coro piatto, in origine voltato a crociera, dell'edificio di fondazione angioina. Tra gli affreschi del maturo Trecento tornati alla luce circa un secolo fa (e in parte cancellati) nella cornice archiacuta della piscina è dipinta una intensa redazione della *Imago Pietatis*. Il corpo allungato di Cristo emerge dal Sepolcro mentre la Madre con la gota accostata a quella del Figlio, lo cinge alle spalle, quasi annullandosi nell'estremo abbraccio. Vi si può riconoscere, nelle forme angolose ritagliate sul fondo cupo e nella forza espressiva, l'eco di opere quali la *Flagellazione* e la *Crocifissione* ascritte al cosiddetto "maestro delle tempere francescane" (BOLOGNA 1969, figg. 4-5 del cap. VI). Una soluzione iconografica analoga è tra gli affreschi tardo trecenteschi nel battistero di Parma (BELTING 1986, fig. a p. 219).

Il culto per la santa immagine lasciò durevole traccia nella città di Galatina, cuore del vasto feudo di Raimondello del Balzo Orsini: qui egli fondò la chiesa dedicata a Santa Caterina d'Alessandria e affidata ai francescani della vicaria di Bosnia. Nella pululante veste di affreschi che si susseguono sulle pareti e sulle volte della bella chiesa, l'iterazione di temi legati all'Incarnazione e alla Passione a nostro giudizio tende a rintuzzare le tesi eretiche dei Bogomili, ancora nel primo Quattrocento presenti in Bosnia dove i francescani svolgevano la loro eroica predicazione (CALÒ MARIANI 2003).

All'*Imago Pietatis* sono dedicati ripetuti pannelli in cui il tema viene proposto alla meditazione secondo significative varianti – il Cristo solitario, con gli strumenti della Passione, fra Maria e Giovanni (figg. 14 e 16) – via via enfatizzando il rapporto con l'osservatore: sino alla bella scena in cui due angeli simmetrici indicano con il gesto della mano Gesù che domina al centro, stabilendo un colloquio diretto con il

fedele. Ciascuno di essi regge un cero acceso, come ai lati di un altare in cui si celebra l'eucarestia.

Una chiara interpretazione in chiave eucaristica del tema si legge in Belting: «Se vediamo nella *Imago Pietatis* una raffigurazione dell'ostia, la scena si riferisce all'elevazione come alla deposizione dell'ostia, oppure ad entrambe contemporaneamente» (BELTING 1986, p. 76). È il messaggio che ci sembra di cogliere nella elegante immagine che campeggia, in prossimità dell'altare, nell'abside della cattedrale di Lucera (fig. 13).

Fra Tre e Quattrocento l'*Imago Pietatis tra i dolenti Maria e Giovanni* (ritratti a mezza figura), appare con frequenza nella predella dei polittici e sulle tombe. In tutto il regno meridionale, nella cerchia cortese angioina, le tre immagini, racchiuse entro clipei, sono in molti casi presentate sulla fronte dei sarcofagi, in monumenti funerari della dinastia regnante e, in parallelo, in quelli di cavalieri e feudatari.

Sulle pagine del codice degli *Statuti dell'Ordine del Nodo* (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. 4274) – istituito nella Pentecoste del 1352 da Ludovico di Taranto – Cristoforo Orimina interpreta lo spirito neofeudale e gli ideali cavallereschi che in quegli anni animavano la corte napoletana (BOLOGNA 1969, pp. 275-281). Alcune scene miniate illustrano l'interno di chiese con puntuale attenzione agli arredi sacri (altari, addobbi, suppellettili liturgica) e alle sepolture. Nei monumenti funebri dei cavalieri viene replicato il modello introdotto a Napoli da Tino da Camaino nel 1324 nel sepolcro di Caterina d'Austria. In una scenetta in particolare, accanto all'altare con il paliotto costellato di gigli, la sepoltura di un cavaliere (BOLOGNA 1964, tav. VII-44 fig. 50b) riproduce fedelmente l'impianto e il programma figurativo che ancora nei primi anni del XV secolo sarà adottato nel monumento funebre di Jacopo Poderico, sulla soglia della grotta garganica di San Michele.

Una lastra funeraria, di tradizione tinesca, si conserva nella chiesa di San Francesco in Monte Sant'Angelo: secondo il fortunato modello napoletano essa reca tre clipei racchiudenti l'*Imago Pietatis fra la Vergine e Giovanni* (fig. 17). I volti e i gesti dei dolenti s'ispirano alle scene della *Crocifissione*. Ai lati del clipeo centrale due stemmi iterano l'emblema di Margherita Sanseverino (m. 1354), moglie di Luigi di Durazzo, (investito nel 1351 dell'*Honor Montis Sancti Angeli*) e madre di Carlo III.

Nell'atrio inferiore del santuario di San Michele Arcangelo, a sinistra della preziosa porta bronzea bizantina, si apre una cappella con il monumento funebre, pressochè integro del giovane Jacopo Pulderico (fig. 18), figlio di Matteo, giudice e capitano di Monte Sant'Angelo (MAVELLI 1999).

Il sarcofago, sollevato su tre colonne portate da leoni stilofori, mostra la lastra frontale con l'*Imago Pietatis, Maria e Giovanni* entro clipei. Il giovane cavaliere giace vestito dell'armatura, la spada posata al suo fianco, le mani incrociate sul grembo, i piedi poggianti su una figura leonina. Il padiglione con angeli reggicortina simmetrici e l'iscrizione datata 1408 incisa lungo la cornice dell'arca, conferiscono all'insieme un'enfasi celebrativa. Al vertice del monumento la statua (da tempo rimossa) di San Michele, attestava la particolare devozione del committente. Nei tipi e nel mo-



dellato delle figure, nell'intonazione patetica dei volti, nel profilo mosso e sinuoso delle vesti si colgono gli accenti più diffusi del tardogotico di accezione meridionale. L'accoglimento di soluzioni tipologiche e linguistiche non lontane dalla «plastica emotiva e ridondante» d'impronta borgognona conduce alla schiera di scultori chiamati ad operare a Napoli nella cerchia durazzesca.

Si può concludere il nostro rapido *excursus* affermando che la devozione mariana illuminò per tutto il Medioevo il mondo mediterraneo e l'Europa recando, in campo letterario e artistico, frutti copiosi, aspri e soavi, in uno scambio fecondo, in cui le distanze fra mondo orientale e occidentale sembrano a volte accorciarsi in modo sorprendente.

## BIBLIOGRAFIA

- BACCI M. 1998, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*. Pisa.
- BELTING H. 2001, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al Tardo Medioevo*, Roma (1ª ed. Monaco 1990).
- BELTING H. 1986, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna.
- BENEDETELLI M., MILELLA M. 1998, *Santa Croce in Andria. Salvaguardia, recupero, tutela*, Andria.
- BERNAZZANI A. 2014, *Un seul corps. La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes (ca. 1272-1578)*, Collection "Renaissance", Rennes.
- BERTELLI C. 1967, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, pp. 40-55.
- BOLOGNA F. 1969, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414*, Napoli.
- CALÒ MARIANI M. S. 2015, *Croci varie in Capitanata lungo la via francigena*, in MONTELEONE F., LOFOCO L., a cura di, *Dulcius nil est mihi veritate*, Studi in onore di P. Corsi, Foggia, pp. 153-177.
- CALÒ MARIANI M. S., D'AMICO N. 2013A, *Santa Maria di Ripalta sul Fortore (Lesina). Dalla fondazione cistercense alla rinascita celestina* [Collana Piccole Monografie della Puglia], Galatina.
- CALÒ MARIANI M. S. 2013B, *La pittura medievale in Capitanata* [Collana Piccole Monografie della Puglia], Galatina.
- CALÒ MARIANI M. S., PEPE A. 2013C, *Luoghi di culto lungo la via francigena. In cammino verso la grotta dell'Arcangelo*, [Collana Piccole Monografie della Puglia], Galatina.
- CALÒ MARIANI M. S. 2013, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in TOSTI M., a cura di, *Santuari cristiani d'Italia: committenza e fruizione tra Medioevo ed età moderna*, Atti del IV Convegno nazionale (Puglia, Lago Trasimeno, Isola Polvese, 11-13 settembre 2001), École française de Rome, pp. 3-43.
- CALÒ MARIANI M. S. 2011, *L'esperienza gotica e il Gargano. La scultura*, in GRAVINA A.,

- a cura di, Atti del 31° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia (San Severo, 13-14 novembre 2010), Foggia 2011, pp. 43-68.
- CALÒ MARIANI M. S. 2003, *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto)*, in QUINTAVALLE A. C., a cura di, *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), Parma, pp. 474-484.
- CALÒ MARIANI M. S. 2004, *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo*, in GRAVINA A., a cura di, Atti del 24° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia (San Severo, 29-30 novembre 2003), San Severo, pp. 33-66.
- CALÒ MARIANI M. S. 1999, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in FORCINA M., ROCCA P. N., a cura di, *Tolleranza e convivenza tra Cristianità ed Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*, Atti del convegno di studi per gli ottocento anni di fondazione (Lecce, 30-31 gennaio 1998), Galatina 1999, pp. 9-27.
- CALÒ MARIANI M. S. 1998, *La scultura lapidea*, in CALÒ MARIANI M. S., a cura di, *Capitanata medievale*, Foggia, pp. 158-173.
- CALÒ MARIANI M. S. 1991, *L'arte medievale e il Gargano*, in BRONZINI G. B., a cura di, *La montagna sacra*, Galatina, pp. 3-42.
- CALÒ MARIANI M. S. 1988, *Il Medioevo occidentale*, in AMATO P., a cura di, *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, Roma, pp. 18-19.
- CAUSA R. 1978, *Sagrera, Fouquet, Laurana e l'arco di Castelnuovo*, in *La corona di Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1456)*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona (Napoli 11-15 aprile 1973), Napoli.
- FRUGONI C. 1993, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino.
- GRAVINA A. 2011, *Annotazioni su Ripalta sul Fortore. Il suo interland e l'abbazia*, in GRAVINA A. a cura di, Atti del 31° Convegno nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia (San Severo, 13-14 novembre 2010), San Severo, pp. 3-42.
- GRELLI JUSCO A. 1981, 2001, *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, Roma.
- Le laudi drammatiche ombre delle origini*, 1983, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo.
- MAVELLI R. 1999, *L'atrio inferiore, in L'Angelo la Montagna il Pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, Foggia, pp. 162-164.
- ROMANELLI R. 2013, *Per un Corpus della pittura fra Tre e Quattrocento in Puglia. Il territorio di Andria*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte comparata, civiltà e cultura dei paesi mediterranei (XXIV ciclo), Università degli studi di Bari.

*Sono grata a Franz Cavaliere, generoso collaboratore, e Ebe Azzarone e Rosalinda Romanelli per le fotografie che mi hanno messo cortesemente a disposizione.*



Fig. 1 – Lagoudera (Cipro), chiesa della Panaghia tou Arakos, Madre di Dio Arakiotissa, XII sec.



Fig. 2 – Andreas Ritzos da Candia, Madonna della Passione, XV sec. Bari Basilica di San Nicola.



*Fig. 3 – Mosca, Galleria Tretjakov, Vergine di Vladimir, XII secolo, particolare.*



*Fig. 4 – Nerezi (Macedonia), chiesa di San Pantaleimon, Compianto sul Cristo morto, affresco (1164), particolare (foto F. Cavaliere).*





5. Isole Tremiti, chiesa di Santa Maria a Mare, Crocifisso, particolare (foto B. Gernone).



6. Monte Sant'Angelo, santuario di San Michele Arcangelo, altare del Santissimo Crocifisso, Crocifissione lapidea (foto E. Azzarone).



*Fig. 7 – Lucera, chiesa di San Francesco, parete del coro, Crocifissione.*



*Fig. 8 – Andria, chiesa rupestre di Santa Croce, Crocifissione (foto R. Romanelli).*

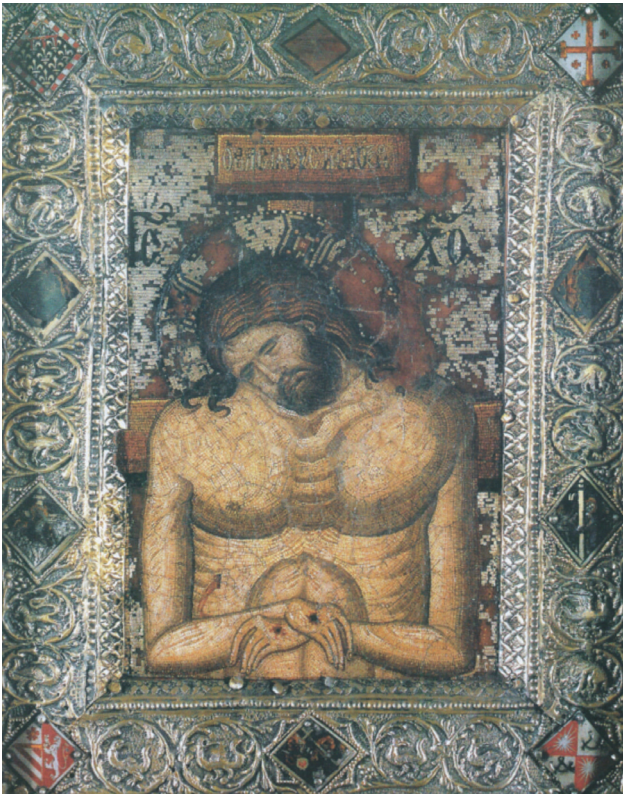


*Fig.9 – Orsara, chiesa di San Nicola, Croce viaria: a. Presagio della Passione b. Crocifissione fra Maria e Giovanni dolenti.*





*Fig. 10 – Monte Sant'Angelo, chiesa di San Francesco, lastra funeraria, Pietà tra Santa Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena.*



*Fig. 11 – Roma, Museo della Basilica di Santa Croce a Gerusalemme, Imago Pietatis, micromosaico.*





12. Lucera, chiesa di San Francesco, piscina: a. Annunciazione; b. Imago Pietatis.



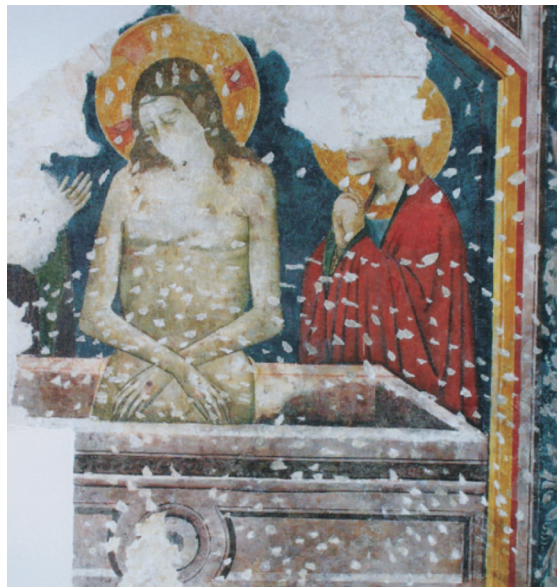
*Fig. 13 – Lucera, cattedrale, Imago Pietatis.*



*Fig. 14 – Galatina, chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, Imago Pietatis con Arma Christi.*



*Fig. 15. Manfredonia, ex convento di San Domenico, Cappella della Maddalena, Imago Pietatis con Maria.*



*Fig. 16. Galatina, chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, Imago Pietatis fra Maria e Giovanni.*





Fig. 17. Monte Sant'Angelo, chiesa di San Francesco, lastra funeraria, Imago Pietatis tra Maria e Giovanni.



Fig. 18. Monte Sant'Angelo, santuario di San Michele Arcangelo, monumento funebre di Jacopo Pulderico (1408).

## INDICE

ARMANDO GRAVINA <i>Il sito di Campo di Pietra, una antica porta del Gargano.</i> <i>Nota preliminare sull'arte rupestre preistorica garganica . . .</i>	pag. 5
PIERFRANCESCO RESCIO <i>Un segmento della via Traiana poco conosciuto e i collegamenti culturali. Il percorso Aequum Tuticum-Troia . . . . .</i>	» 59
VINCENZO VALENZANO <i>La ceramica rivestita dai siti di San Lorenzo in Carmignano e Masseria Pantano . . . . .</i>	» 79
CATERINA LAGANARA, PATRIZIA ALBRIZIO, GINEVRA A. PANZARINO <i>Nuovi dati sulla Siponto medievale . . . . .</i>	» 91
MICHELE ROCCIA <i>Civitella e San Felice, due villages désertes nella media valle del torrente Tappino (Campobasso) . . . . .</i>	» 103
ENZA BATTIANTE, LUCA D'ALTILIA, GIULIO M. D'AMELIO, NUNZIA MARIA MANGIALARDI <i>Dal rilievo alla comunicazione: il caso del castrum di Montecorvino (Fg) . . . . .</i>	» 121
PASQUALE FAVIA, ROBERTA GIULIANI, ANGELO CARDONE, CINZIA CORVINO, MARCO MARUOTTI, PAOLA MENANNO, VINCENZO VALENZANO <i>La ricerca archeologica sul sito di Montecorvino.</i> <i>Le campagne di scavo 2011-2014 . . . . .</i>	» 141

MARIA STELLA CALÒ MARIANI <i>Iconografia mariana in Capitanata.</i> <i>La Vergine Maria e la Passione del Figlio</i> . . . . .	pag. 171
GIULIANA MASSIMO <i>La decorazione absidale delle chiese medievali</i> <i>in Capitanata</i> . . . . .	» 193
FRANCESCO CAVALIERE <i>Considerazioni su un tema mariano.</i> <i>La Glorificazione della Vergine nella cattedrale</i> <i>di Santa Maria Assunta a Troia</i> . . . . .	» 215
PASQUALE CORSI <i>Esempi di tecnologie agricole nella Capitanata</i> <i>del Medioevo. Un sondaggio tra le fonti documentarie</i> . . . . .	» 231
EBE RITA AZZARONE <i>La chiesa di San Benedetto in Monte Sant'Angelo</i> . . . . .	» 247
LIDYA COLANGELO <i>L'origine dell'agiotponimo Sanctus Severus</i> <i>in Capitanata</i> . . . . .	» 265
MARIA PIA SCALTRITO <i>Con le chiavi di casa in tasca. Epilogo degli ebrei</i> <i>di Capitanata dalla Sommara di Napoli</i> . . . . .	» 279
GIUSEPPE POLI <i>Dall'epistolario del Galanti:</i> <i>una descrizione del Gargano</i> . . . . .	» 297
SAVERIO RUSSO <i>Le "manifatture" in Capitanata nel Decennio francese</i> . . . . .	» 319
ROBERTA SASSANO <i>Gli amministratori civici a Foggia nel decennio francese</i> . . . . .	» 325

CHRISTIAN DE LETTERIIS

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

FRANCESCO MONACO

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

MASSIMILIANO MONACO

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

MICHELE FERRI

*Rodi Garganico  
tra “Il Risveglio municipale” e “Lo Sprone”* . . . . . » 403

ISABELLA DI LIDDO

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

ANGELO RUSSI

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

