



ARCHEOCLUB D'ITALIA
SEDE DI SAN SEVERO

24^o CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

San Severo 29 - 30 novembre 2003

A T T I

*a cura di
Armando Gravina*

SAN SEVERO 2004

Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo

*Università degli Studi di Bari

Il culto mariano ha lasciato in Puglia segni cospicui, non soltanto nel numero elevato di santuari diffusi nel territorio, nelle chiese e nelle cattedrali dedicate alla Vergine, ma anche nelle innumerevoli immagini che, nonostante il degrado e la dispersione, ci sono giunte tutelate da una secolare devozione¹.

¹ Si rinvia a contributi che stanno via via maturando nel solco del censimento dei santuari mariani della Puglia coordinato da chi scrive, nell'ambito del progetto nazionale promosso dall'École française de Rome sul tema *Lo spazio, l'uomo e il sacro nel mondo mediterraneo* (1996-2000) e collegato al progetto interuniversitario MURST (1998-2002) su *I santuari in Italia dal Tardo antico all'Età contemporanea*. In particolare si ricorda: M.S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in *Santuari cristiani d'Italia: committenze e fruizione tra medioevo ed età moderna*, Atti del IV Convegno nazionale (Perugia, Lago Trasimeno, Isola Polvese, 11-12-13 settembre 2001), a cura di M. Tosti, École française de Rome, Roma 2003, pp. 3-43. Sulla stessa linea si pone la tesi di dottorato di L.E. Laterza, *Madonne venute dal mare. Iconografie e leggende mariane in Puglia lungo le rotte adriatiche e mediterranee*, (dottorato di ricerca in *Storia dell'arte comparata dei paesi mediterranei dal Medioevo all'Età moderna*, XVI ciclo, Università degli Studi di Bari). Per la Basilicata si veda: *Con il bastone del pellegrino attraverso i santuari cristiani della Basilicata*, a cura di V. Verrastro, Matera 2000.

Nell'arco dei secoli XII-XV la scultura lignea in Capitanata rivela una rete di produttivi rapporti con aree culturali esterne, italiane e transalpine. In maniera privilegiata s'intrecciarono scambi lungo l'asse molisano-abruzzese e umbro-napoletano; né mancarono relazioni con l'area iberica e franco-tedesca o con la Dalmazia e il Veneto, lungo le rotte adriatiche del commercio e della cultura.

Nella scultura lapidea le prove più alte fiorirono nel clima culturale promosso dalla corte sveva (basti ricordare i resti provenienti dal palazzo torre di Lucera, in linea con le esperienze maturate nel cantiere di Castel del Monte), e dalla corte angioina (si pensi all'opera di maestri come Nicola di Bartolomeo da Foggia e Melchiorre). Le eleganze del gotico d'Oltralpe penetrarono e si irradiarono grazie a manufatti preziosi, come l'altare eburneo di Trani, i ricami e le oreficerie della cattedrale di Lucera, il codice avignonese appartenuto al vescovo troiano Bisanzio di Giovinazzo, l'ostensorio di Bovino, ovvero, tradotte in scala monumentale, si manifestarono in opere raffinate come, ad esempio, la lunetta della chiesa di S. Maria degli Angeli in Monte Sant'Angelo e, ormai nel Quattrocento, il mirabile Calvario esposto nella chiesa di S. Nicola a Orsara, da cui spira la grazia aristocratica del gotico internazionale che produsse i più bei frutti nelle corti europee, dalla Borgogna alla Napoli aragonese².

Il culto mariano a Foggia e a Siponto

Il primo nucleo della città di Foggia si aggregò intorno alla chiesa di S. Maria (documentata già nel 1092), nella quale era venerata l'immagine dipinta su tavola – l'*Iconavetere* o *S. Maria dei Sette veli* – ritrovata dai pastori in un pantano, al tempo di Roberto il Guiscardo³.

Le vicende storiche di questo lembo della Puglia mettono in luce, nel corso dell'XI secolo, un processo di ripopolamento e di riorganizzazione ecclesiastica, nel quale ben s'inquadrano la nascita e il rapido sviluppo di Foggia, nel volgere di decenni passata da casale a *castrum*, poi *civitas*, con una costellazione di sobborghi cresciuti intorno alla chiesa. A Foggia il culto tributato alla Vergine trasse alimento da una forte istanza di identità civica, che raggiunse le punte estreme nella rivalità tra il Capitolo di S. Maria e quello della cattedrale di Troia (maltollerata sede della diocesi) e trovò rappresentazione simbolica nella prestigiosa fabbrica della Collegiata.

² M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984; EAD., *La scultura lapidea e Le statue lignee in Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 159-173; pp. 174-189; *Arte in Basilicata*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1991.

³ M.S. CALÒ MARIANI, *Foggia e l'arte della Capitanata dai Normanni agli Angioini*, in EAD. (a cura di), *Foggia medievale*, Foggia 1996, pp. 73-155, in part. pp. 74-75.

L'icona, oggetto di particolare culto, è da secoli invisibile, racchiusa nella sua corazza di rivestimenti preziosi. Recenti studi sulla base di una rara fotografia propongono una datazione fra XI e XII secolo, con una propensione all'XI che riteniamo condivisibile⁴. Nonostante l'attenuata visibilità dell'immagine, è ben riconoscibile la *Sedes Sapientiae*: la Madre siede frontalmente in abiti sontuosi reggendo sulle ginocchia il Bimbo benedicente. La foggia delle vesti riccamente bordate, quel che si indovina dell'acconciatura hanno suggerito un rinvio alla *Mater Ecclesia* così come appare su alcuni rotuli di *Exultet* di area campano cassinese. Le tracce di lapislazzuli e d'oro, le impronte lasciate dalle pietre ornamentali scomparse, parlano della primitiva preziosità del dipinto.

Prima che qualche evento traumatico (un incendio? un nubifragio?) venisse a sfigurarla, durante il Medioevo l'icona foggiana doveva mostrarsi senza veli. Se ne coglie un riflesso nella *Vergine fra Arcangeli*, scolpita nella lunetta del portale settentrionale della Collegiata (fig. 3). Opera fedele secondo noi rispetto al modello più di quanto non appaiano le descrizioni e le riproduzioni risalenti al Sei-Settecento.

La fama dei prodigi operati dalla Vergine raggiunse nella seconda metà del Duecento la penisola iberica. Nel manoscritto escorialense delle *Cantigas* castigliane dedicate a S. Maria da Alfonso il Savio (1277 ca.) le vignette della *Cantiga* 136 illustrano con dovizia di particolari un fatto prodigioso avvenuto nella città di Foggia (fig. 4): una giocatrice adirata per aver perduto ai dadi, lanciò una pietra contro la statua della Vergine con il Bambino, collocata all'esterno di una chiesa. Avvenne il prodigio: animandosi, Maria sollevò il Bambino per schivare il colpo, che tuttavia la ferì al gomito. A memoria dell'evento straordinario il segno della ferita rimase indelebile⁵.

A operare il miracolo fu la *Vergine fra due angeli* scolpita nella lunetta del portale, ripetutamente raffigurato nelle vignette della *Cantiga*; riveste particolare interesse il fatto che il gruppo celeste racchiuso nel profilo dell'archivolto a ferro di cavallo, ricalca quello che appare a Foggia sul fianco settentrionale dell'ex Collegiata. È lecito a questo punto ritenere che dirette relazioni si intrecciassero tra la Capitanata e la Castiglia.

Un tramite certamente efficace furono i cavalieri di Calatrava, l'Ordine monastico cavalleresco fondato dai sovrani di Castiglia nel 1158 al quale nel 1229 Gregorio IX aveva concesso il monastero di S. Angelo di Orsara, piccolo centro non lontano da

⁴ P. BELLI D'ELIA, *Contributo al recupero di un'immagine: l'Iconavetere di Foggia*, in "Prospettiva", 1988-1989, 53-56, pp. 90-96; v. anche l'accurata scheda critica di M. MILELLA LOVECCHIO, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. Belli D'Elia, Sesto S. Giovanni 1998, pp. 103-104. Sulla fortuna iconografica dell'*Iconavetere*, legata alle apparizioni settecentesche, si veda R. BIANCO, *Diffusione dell'iconografia della Madonna dei Sette Veli*, in *Foggia medievale* cit., pp. 197-202.

⁵ M.S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee* cit., p. 17.

Troia. Il monastero, insediato lungo una delle vie di pellegrinaggio alla grotta garganica di S. Michele Arcangelo, fu casa-madre dell'Ordine in Italia fino al 1295, quando i Cavalieri furono richiamati in Spagna⁶.

Della circolazione di una cultura artistica iberica in Puglia e Basilicata sono state da tempo individuate significative testimonianze nella pittura (tra Melfi e Oppido Lucano) e nella scultura lignea (v. i Crocifissi di Nardò e di Andria e in Basilicata alcune Madonne lignee).

Al modello della veneratissima *Iconavetere* s'ispira ancora, nei decenni finali del XII secolo, la bella statua lignea di S. *Maria di Siponto* (fig. 1). La Vergine, seduta frontalmente, presenta il Bambino benedicente che troneggia, anch'egli in posizione frontale, sulle ginocchia materne. L'impianto del gruppo divino richiama quello della bizantina *Nikopoia*. Ma insieme si avverte una reminiscenza delle celebri Madonne lignee della Francia settentrionale⁷. Pur serbando la ieratica fissità dei modelli bizantini, la Vergine sipontina ne ignora la inquieta grafia; la tornita politezza dei piani, il senso colmo del rilievo richiamano suggestioni tratte dal primo gotico. Più ligio a modelli di ascendenza orientale appare il Bambino, nella inconfondibile sigla iconografica, negli abiti solcati, nello svolazzo del manto. La Vergine non ha corona e al trono consueto è sostituita una sedia dall'alto schienale: il tono di domestica quotidianità che da ciò deriva è ricondotto alla sfera celeste per la presenza dell'amplissimo disco dell'aureola, recante dipinto sul retro l'*Agnus Dei*. Una proposta di datazione alla fine del XII secolo si concilierebbe con la ripresa della vita urbana a Siponto (dopo la rovina subita a metà del secolo) e con la concomitante floridezza della chiesa locale, oggetto di particolari privilegi nell'ultimo quarto del XII secolo⁸. Con la Madonna sipontina mostra stringenti affinità – per quel che le drastiche mutilazioni subite consentono ancora di vedere – la statua lignea della *Madonna della Strada* conservata nel Museo Diocesano di San Severo (fig. 2). Mutilata e usata nel XVIII secolo come nucleo di una statua di cartapesta è tra le numerose opere meritevolmente recuperate negli ultimi anni⁹.

A fronte delle opere superstiti, è pesante il computo delle statue e delle icone disperse. Ciò rende preziosa ogni testimonianza che consenta di restituire in qualche misura gli originari contesti.

⁶ P. CORSI, *Benedettini ed Ordini monastico-cavallereschi in Capitanata durante il Medioevo*, in *Capitanata medievale* cit., pp. 99-109, in part. pp. 107-108.

⁷ I. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton (New Jersey) 1972.

⁸ M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento* cit., pp. 34-35, fig. 50; EAD., *Le statue lignee* cit., pp. 177-178, figg. 2-3; EAD., *Icone e statue lignee* cit., pp. 18-20.

⁹ Cfr. R. PASQUANDREA, *Guida al Museo Diocesano di San Severo*, San Severo 2001, p. 42, n. 38.

In cima ad un'altura cinta da selve, a sei miglia da Apricena, del santuario di S. Maria della Rocca restano soltanto rovine (fig. 5): sappiamo tuttavia che l'edificio, ad aula unica coperta a tetto, aveva le pareti affrescate; una elegante recinzione presbiteriale, di chiara impronta cistercense, precedeva l'alta abside a duplice livello, nella quale la statua della *Madonna delle Grazie* era sull'altare inferiore e in quello superiore un'antica icona su tavola, verisimilmente bizantina. Entrambe le immagini sono scomparse nella generale rovina¹⁰.

Fino a qualche decennio fa, nell'ex abbazia di S. Maria di Calena (presso Peschici), una statua lignea della *Vergine in trono con il Bambino* era esposta alla devozione nell'abside della seconda chiesa (figg. 6-7) edificata tra il XII e il XIII secolo, in asse con la più antica chiesetta a cupole risalente all'XI secolo¹¹. La statua, per quanto si può dedurre da una modesta fotografia, reca i segni di tardivi ritocchi e ridipinture; tuttavia, nell'impianto e nell'andamento dei panneggi, sembra accordarsi a esemplari trecenteschi, come la Madonna lignea di Cerignola (fig. 8).

In altri casi la pietà popolare ha reso irricognoscibili le antiche statue, che ci sono giunte rivestite di involucri di stucco o cartapesta ovvero celate da vesti sontuose, i volti "rifatti" sotto pesanti parrucche. La statua di S. Maria dell'Olmitello a Deliceto (dal santuario extraurbano passata nella chiesa dell'Annunziata) si presenta ricoperta di vesti di seta, con il volto da bambola incorniciato da voluminosi riccioli castani. Sollevando la veste ricamata, si scopre l'originaria statua policroma di una Vergine seduta in trono¹².

¹⁰ N. PITTA, *Apricena nella cronaca e nella vita popolare con documenti storici e letterari*, (Apricena 1921, 1960), nuova edizione, vol. I, Apricena 1984, pp. 250-257; M.S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee* cit., p. 11. Devo alla cortesia e alla generosità del dr. Roberto Pasquandrea le preziose fotografie del complesso di S. Maria della Rocca.

¹¹ A. PEPE, *Il complesso architettonico dell'abbazia di Kàlena*, in *Salviamo Kàlena. Un'agonia di pietra*, Atti del Convegno di studio (Peschici, 8 settembre 2002), Foggia 2003, pp. 23-54. Le figg. 6-7 sono tratte dal citato saggio di Adriana Pepe. Il Bambino seduto in posa obliqua e dinamica sul ginocchio sinistro della *Vergine in trono* di Cerignola (fig. 8), mostra significative consonanze con le Vergini molisane della chiesa di S. Marco di Agnone e della chiesa di S. Francesco a Isernia.

¹² M.S. CALÒ MARIANI, *Icone e statue lignee* cit., p. 25, figg. 13a-b. Auspicando una pianificazione dei restauri rivolti alla scultura lignea della regione ho segnalato nel 2001 il caso di Sannicandro Garganico al dr. Fabrizio Vona, Direttore del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e demotnoantropologico della Puglia, proponendo nella stessa occasione le prime linee di una Mostra sulla "scultura lignea della Capitanata dal XII al XV secolo", sulla base di materiali raccolti dalla dottoranda Laura Laterza. Da anni presso la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna) si cura il *corpus* della scultura in Puglia. In collaborazione con l'Ente Parco del Gargano è in preparazione il volume: *Scultura in Capitanata dal XII al XVI secolo*.

S. Maria di Valleverde

Durante la prima età angioina il Regno meridionale fu attraversato da spunti, suggestioni, modelli di segno gotico, che tuttavia non sempre cancellarono la radicata tradizione di segno bizantino e romanico.

L'icona a rilievo con la *Madonna in trono* del santuario di Valleverde (fig. 11), presso Bovino, costituisce un felice esempio di culto ininterrotto tributato dal Medioevo ad oggi alla stessa immagine, nel medesimo luogo¹³. Secondo il racconto leggendario, la primitiva chiesa dedicata a S. Maria di Valleverde fu edificata dal vescovo Giovanni Battista nel 1265 (o 1266), nel bosco di querce, cerri e lecci dove la Vergine apparve al legnaiolo Niccolò. L'evento prodigioso è narrato dal vescovo Ruggero (1329-1340) che per la prima volta riferisce la data citata, accolta unanimemente dagli studiosi del luogo e ribadita nella lapide murata accanto all'altare della Vergine, a memoria della solenne incoronazione avvenuta nel 1876.

Nel 1287 il vescovo Manerio II eresse accanto al santuario un eremo (o un piccolo cenobio) che affidò ai monaci dell'abbazia di S. Maria di Ripalta, sul Fortore. Il santuario fu in seguito rinnovato ripetutamente in onore della Vergine.

In occasione del VII centenario dell'apparizione della Vergine, all'immagine, che si presentava ricoperta di vesti di seta traboccanti di gioielli, acconciata con una leziosa parrucca a biondi riccioli, fu restituito l'aspetto originario, grazie all'attento restauro eseguito dal fiorentino Banella. Va subito precisato che per una corretta lettura dell'opera bisogna idealmente prescindere dalla figura del Bambino (rifatto con ingannevole perizia dal restauratore) e dalla mano benedicente della Vergine; inoltre bisogna tener conto delle estese ridipinture, evidenti in particolare nel manto e nel fondo stellato.

La Vergine regina, scolpita in altorilievo su una tavola in origine profilata a capanna, siede con composta eleganza su un trono dall'alto schienale cuspidato. Il massiccio sedile è ornato sulle facce dei pilastri da motivi geometrici a finta tarsia, mentre lungo la cornice orizzontale si susseguono piccole bifore di taglio gotico. Il cuscino rigonfio è rivestito da una stoffa preziosa ricamata a losanghe racchiudenti l'insegna del giglio. Larghe bordure a fiorami e una cintura alla moda impreziosiscono la tunica; il mantello cinge morbidamente il capo e ricadendo dalle spalle scende ad avvolgere le ginocchia, mostrando nel ripiegarsi la fodera di vaio, per poi raggiungere con i lembi estremi che scendono verticalmente a destra, il gradino del trono.

Se nel busto esile e allungato, nella grazia aristocratica del volto reclinato, si avverte l'eco di forme di intonazione gotica, nell'impianto della parte inferiore della figura permane il retaggio romanico. Palesi somiglianze conducono a opere umbrine quali la *Madonna in trono* dell'abbazia di Sant'Antimo a Montalcino e l'affine *Madonna di*

¹³ F. MAULUCCI VIVOLO, P. LOMBARDI, *Il santuario di Santa Maria di Valleverde della città di Bovino. Otto secoli di devozione e di fede*, Foggia 2002, pp. 21-23; E. LEONE, *La Madonna di Valleverde*, Foggia 1966.

Bugnara (datata 1262). Basti guardare la struttura architettonica del trono, lo squadro delle gambe bloccate nel doppio guscio della tunica e del manto, le calzature dall'alto zoccolo, sulle quali il bordo a ricami della veste si flette rigidamente disegnando un duplice arco. La parentela suggerita diventa più esplicita se si tien conto che alla Madonna di Sant'Antimo bisognerebbe aggiungere il suppedaneo e il dossale a capanna.

Alle stesse opere rimanda ancora il volume nitido della testa velata cinta dal cerchio della corona; ma l'austera frontalità è cancellata per la dolce inclinazione del viso della Vergine; nei tratti affilati del volto, nel lievissimo sorriso, nel modulo allungato del busto c'è l'avvertimento di cadenze sottilmente gotiche, non lontane da quelle che il Previtali coglie in opere di un altro maestro umbro, attivo qualche decennio più tardi (*Santa Caterina* Gualino, *Madonna col Bambino* in collezione privata a Firenze, *Madonna col Bambino* del Royal Scottish Museum di Edimburgo)¹⁴.

Lucera “Civitas Sanctae Mariae”

Fra i centri urbani della Capitanata, Lucera costituisce un caso particolarissimo: il sovrano angioino Carlo II, cancellata nel 1300 la colonia saracena insediata da Federico II di Svevia, rifonda la città mutandone il nome in *Civitas Sanctae Mariae* e generando una vera esplosione del culto mariano. In luogo della moschea egli erige la bella cattedrale gotica, immenso ex voto dedicato alla Vergine in memoria della vittoria conseguita sugli infedeli. Una impresa lucidamente orchestrata, in cui ragioni religiose e politiche si compongono e che per molti aspetti richiama quella messa in atto da Alfonso X il Savio, in Andalusia, quando trasforma la città mora di Alcanate nella città cristiana di Puerto de Santa Maria e nel luogo della moschea fonda un santuario dedicato alla Vergine Patrona¹⁵.

¹⁴ Qui proponiamo l'opinione già espressa in: M.S. CALÒ MARIANI, *Le statue lignee* cit., pp. 178-179; EAD., *Icone e statue lignee* cit., pp. 25-28, fig. 14. Per i confronti suggeriti in ambito umbro si veda: A. BAGNOLI, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, Catalogo della Mostra (Siena 1987), Firenze 1987, pp. 16-18; G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 7, 41, figg. 2, 14. Per una diversa lettura critica dell'opera si rinvia a P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 161, fig. 27. Secondo lo studioso “la temperie chartrese, che il panneggio in basso indica ancora intricata in una tradizione tardo-romanica locale... è in piena evoluzione verso esiti di più mossa espressività e di più slanciato verticalismo”. Tra i confronti proposti per la figura della Vergine sono i *dolenti* di Scala e prodotti franco-angioini di provincia; per il Bambino gli avori del “gruppo di Cluny”.

¹⁵ P. EGIDI, *Codice diplomatico dei Saraceni di Lucera*, Napoli 1917; Id., *La colonia saracena di Lucera e la sua distruzione*, Napoli 1912. Per l'impresa di Alfonso il Savio si veda: C.L. SCARBOROUGH, *Las Cantigas de Santa Maria, poesia de santuarios: el caso de El Puerto de Santa María*, in “Alcanate”, *Revista de Estudios Alfonsíes*, I, 1998-1999, pp. 85-97, in part. p. 96.

Mentre la fabbrica è in corso, la famiglia reale dota con generosità la chiesa di sculture e oggetti preziosi. Purtroppo la cospicua dotazione è andata dispersa, compreso un gruppo statuario – il *Crocifixum ligneum cum beata Virgine et b. Johanne* – che nell'impianto scenico doveva richiamare il trittico di Scala. Fra gli oggetti donati dagli Angiò – scomparsi da tempo – erano la croce d'oro e argento dorato, eseguita nel 1305 dall'orafo Guglielmo Verdelay, e la collana d'oro offerta da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II, alla statua di S. Maria¹⁶. Di tali munifici doni a nostro parere faceva parte la stessa statua (altezza cm. 129) della Vergine Patrona, seduta in trono con il Bambino in piedi sulle ginocchia (fig. 12). Lo spirito gotico si manifesta nel tipo iconografico di ascendenza francese¹⁷, nella grazia delle figure e nella tenerezza dei gesti. Dalla Vergine s'irradia una composta grazia giovanile; il velo breve dal profilo ondulato, la corona, l'eleganza delle vesti sono il riflesso di una moda cortese, che in quel volgere di anni accomunava Napoli a Parigi. Il Bambino è vestito e acconciato come un nobile fanciullo. Ad accentuare la preziosità del gruppo ligneo, il restauro ha rivelato sotto le tarde ridipinture a fiorami il fulgore dell'oro.

È per noi verisimile ricondurre l'opera al *milieu* della corte napoletana e attribuirne l'esecuzione al primo Trecento; in anni precoci, dunque, rispetto alle francesizzanti *Madonne* dell'Aquila e di Spoleto, che Previtali ha finito per attribuire al "Maestro del Duomo di Spoleto"¹⁸.

La Madonna angioina patrona di Lucera è stata assunta a modello in altre sculture del Tre-Quattrocento fra Puglia, Molise e Basilicata¹⁹.

Sullo scenario della città spopolata nel 1300, nell'opera di rifondazione emerge

¹⁶ H.W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst der Mittelalters in Unteritalien*, Dresda 1860, doc. CCCXXXIX, p. 128; G. GIFUNI, *Lucera*, Urbino 1937, pp. 24-25. Per la statua lignea di S. Maria Patrona di Lucera, cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *Le statue lignee* cit., pp. 179-180, figg. 9-10; EAD., *Icone e statue lignee* cit., pp. 28-30, fig. 15. Ringrazio il dott. Trincucci che mi ha procurato le foto della scultura eseguite durante il restauro.

¹⁷ Sulla diffusione in Italia del tipo iconografico di *Madonna col Bambino in piedi* sulle ginocchia in opere di scultura e di pittura, v. G. PREVITALI, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in "Paragone", 241, marzo 1970, pp. 9-27; pubblicato anche in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 16-30.

¹⁸ G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila: il 'Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto' e quello 'del Crocifisso di Visso'*, in "Prospettiva", 44, gennaio 1986, pp. 9-15.

¹⁹ Si ricordano le *Madonne* lignee di Lucera (figg. 9-10) e le altre presentate in M.S. CALÒ MARIANI, *Le statue lignee* cit.; le numerose *Madonne* conservate nel Molise, da Campochiaro a Isernia a Cercemaggiore (L. MORTARI, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984; A. TROMBETTA, *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Cava dei Tirreni 1984) e nella vicina Basilicata, da Oppido Lucano a Spinoso ad Armento (*Arte in Basilicata* cit.).

come protagonista la figura di Giovanni Pipino di Barletta “miles magister rationalis curie regis Caroli”²⁰.

Non soltanto egli si guadagnò prestigio e ricchezza, ma rivestì anche il ruolo di mecenate e costruttore: a Lucera, dove chiamò i Celestini fondando il monastero e la chiesa dedicata a S. Bartolomeo; a Napoli dove sorse la chiesa di S. Pietro a Maiella, di suo patronato; a Barletta, infine, nella sua città natale, dove intervenne nella prestigiosa fabbrica di S. Maria Maggiore²¹.

È il pontefice Clemente V a concedergli nel 1307 licenza “ampliari et dilatari opere somptuose Maiorem ecclesiam sanctae Mariae de Barolo”²².

È un momento capitale nella vicenda architettonica dell’edificio. Un coro monumentale a cappelle radiali fu innalzato a oriente, per poi essere innestato al corpo della primitiva costruzione romanica (XII secolo), ormai inadeguata al prestigio e alle ambizioni crescenti della importante città portuale²³.

Sulla sommità del tetto piramidale che precede la terminazione poligonale del coro è una statua lapidea della *Vergine in trono con il Bambino* (figg. 13a-b); benché corroso nel lato destro, il più esposto ai venti settentrionali, il gruppo rivela ancora il vigore plastico e la qualità del modellato.

Si può supporre che in origine facesse parte dell’arredo interno della cattedrale, forse di un monumento di committenza signorile. La Vergine siede in trono con atteggiamento regale; lo scarto della testa verso destra e la posizione asimmetrica delle ginocchia conferiscono tensione dinamica alla figura; a sua volta il Bambino,

²⁰ R. CAGGESE, *Giovanni Pipino conte di Altamura*, in *Studi di Storia napoletana in onore di M. Schipa*, Napoli 1926.

²¹ C.A. BRUZELIUS, *Giovanni Pipino of Barletta: the butcher of Lucera as patron and builder*, in *Pierre, lumière, couleur: études d’histoire de l’art du Moyen Age en l’honneur d’Anne Prache*, textes réunis par F. Joubert et D. Sandron, Paris 1999 (*Cultures et civilisations médiévales*, 20), pp. 255-267.

²² *Codice Diplomatico Barlettano*, a cura di S. Santeramo, I, Barletta 1924, n. 131, pp. 320-321.

²³ M.S. CALÒ MARIANI, *Arte del Duecento in Puglia* cit.; P. BELLI D’ELIA, *Puglia romanica*, Milano 2003, pp. 267-268. C.A. BRUZELIUS, “A torchling procession of one”. *Le coeur de Santa Maria Maggiore de Barletta*, in “Revue de l’Art”, 125, 1999, 3, pp. 9-19. Sulla vicenda dei restauri e sulla individuazione delle fasi della costruzione v.: A. AMBROSI, *La Cattedrale di Barletta. I restauri*, in *Castelli e cattedrali di Puglia a cent’anni dall’Esposizione Nazionale di Torino*, Catalogo della Mostra a cura di C. Gelao e G. Jacobitti, Bari 1999, pp. 477-483. Ringrazio il prof. arch. Angelo Ambrosi per avermi gentilmente procurato le figg. 13a-b. Si può pensare ad altri importanti cantieri attivi a Barletta nel XIV secolo. Da un portale distrutto proviene un interessante rilievo ora nel Museo di Barletta: un segmento di architrave (48 x 105 cm) con sei figure di Apostoli entro una galleria di arcatelle; il panneggio ridondante e ondulato, il profilo trilobato degli archi, fanno pensare a un’opera gotica trecentesca di notevole livello.

ritratto in piedi di profilo, muove un passo verso destra, attratto dal gesto protettivo e carezzevole della Madre.

La interpretazione dinamica del tipo iconografico della *Madonna con Bambino in piedi*, “marciante” sulle ginocchia della Madre, è dal Previtali riferita a un modello di Nicola Pisano, “a monte” del gruppo di sculture umbre (Madonne del Museo dell’Opera del Duomo di Orvieto, della chiesa di S. Francesco a Todi) e, per il tramite di Giovanni Pisano (Madonna della Porta di S. Ranieri a Pisa), del gruppo toscano²⁴.

Nonostante il degrado la statua rivela un linguaggio gotico che riteniamo riconducibile alla temperie artistica di Lucera angioina; la bella statua lignea di S. Maria Patrona non doveva costituire un modello isolato. Nell’arco degli stessi anni nella cattedrale e nelle chiese degli Ordini mendicanti le cappelle signorili si andavano arricchendo di altari, monumenti funebri, suppellettile preziosa.

L’esecuzione può essere attribuita agli anni in cui Giovanni Pipino operava a Barletta (1307-1316): anni che impressero nella città un orientamento deciso verso modelli gotici, sia nell’architettura che nella scultura. Potremmo coglierne un riflesso, non molti anni dopo, a Bitetto, dove un maestro di origine barlettana – *Lillus de Barolo* – firma nel 1335 la lunetta del portale istoriato della cattedrale in cui campeggia la Vergine regina in trono, incoronata dagli angeli (fig. 14).

Gotico garganico

Con Lucera, è Monte Sant’Angelo a custodire significative testimonianze della cultura artistica di segno gotico, favorita dalla committenza di opere da parte della corte napoletana e dell’aristocrazia angioina²⁵.

La chiesetta intitolata a S. Maria degli Angeli conserva nel coro piatto coronato dalla crociera costolonata e nel portale con lunetta figurata un bell’esempio di arte gotica. Nel telaio del portale la delicata lunetta accoglie la *Vergine regina* orante, racchiusa in una mandorla fra cori angelici. La scelta del tema, tradotto in celestiale visione, è specchio della spiritualità francescana. Le figure allungate ed eleganti richiamano modelli cortesi di ascendenza francese, diffusi nel Mezzogiorno attraverso prodotti eburnei, oreficerie, codici miniati.

Un’altra *Vergine fra angeli*, scolpita su una lastra nella grotta dell’Arcangelo (fig. 15), mostra che questo momento di grazia cortese non rimase senza risonanza. L’eco della cultura gotica si avverte, pur sotto la ruvida scorza delle forme scultoree di

²⁴ V. nota 17.

²⁵ M. S. CALÒ MARIANI, *L’arte medievale e il Gargano*, in *La Montagna sacra. San Michele Monte Sant’Angelo il Gargano*, a cura di G. B. Bronzini, Galatina 1991, pp. 9-96; EAD., *La scultura lapidea* cit.

maestro Simeone di Monte Sant'Angelo, in un'altra *Vergine regina*: quella che siede rigidamente in trono col Bambino sulle ginocchia, fra S. Pietro e S. Paolo, una dama ai piedi, nel campo della lunetta sul portale della basilica di S. Michele (fig. 16). L'opera è firmata e datata 1395.

Altre immagini di Santi, dai volti arcaizzanti e i panni duramente solcati, esposti sulle pareti della grotta, quasi a comporre una galleria pietrificata, sembrano uscite dalla bottega di Simeon, intorno alla quale orbitava fra Tre e Quattrocento una devota clientela. Al maestro sono da attribuire il rilievo della *Trinità* nella grotta e la statua del *Redentore*²⁶, esposta nell'attiguo Museo.

Nella chiesa di S. Francesco a Monte Sant'Angelo su una lastra marmorea, certamente parte di un monumento funerario, è scolpito in altorilievo il gruppo della *Pietà tra S. Caterina e S. Barbara*. Si avverte l'assimilazione di un gusto gotico venato da accenti oltremontani. Si può ipotizzare una linea privilegiata che conduce ad esperienze tedesche non inconsuete nel Mezzogiorno²⁷. È interessante rilevare la numerosa presenza nel Veneto di *Pietà* risalenti al primo Quattrocento; né va dimenticata l'attività di maestri di nazionalità tedesca nella penisola, dall'Abruzzo all'Umbria, a Napoli. L'opera è verosimilmente collegata alla corrente internazionale introdotta a Napoli dai sovrani durazzeschi, e della quale fu importante esponente Antonio Baboccio da Piperno, architetto, scultore, pittore e orafo informato del gotico lombardo e transalpino.

Nel Trecento numerose statue della Vergine regina stante in tenero colloquio con il Bambino propongono il modello di grazia cortese che, uscito dall'Ile-de-France, si diffonde nel Mezzogiorno soprattutto grazie alla circolazione di opere preziose come avori, oreficerie, miniature: le stesse che andavano ad arricchire i tesori delle chiese, non di rado grazie a donazioni regie.

Dalla generale dispersione si è salvato l'altare eburneo della *Vergine tra Santi*,

²⁶ M.S. CALÒ MARIANI, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in *Tolleranza e convivenza tra Cristianità e Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*, Atti del convegno di studi per gli ottocento anni di fondazione, (Lecce, 30-31 gennaio 1998), a cura di M. Forcina e P. N. Rocca, Galatina 1999, pp. 9-27, in part. pp. 19-20, figg. 15-17; EAD., *S. Giovanni Battista a San Giovanni Rotondo. Note sulle pitture parietali*, San Giovanni Rotondo-Foggia 1999, in part. pp. 16-20. Per una divergente attribuzione delle sculture garganiche citate v. il catalogo della Mostra *L'Angelo la Montagna il Pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, a cura di P. Belli d'Elia, Foggia 1999, dove la statua della SS. *Trinità* (scheda 35 a p. 152) è assegnata a "scultore di cultura francese" e quella del *Redentore* (pp. 178-179) a "scultore catalano".

²⁷ Straordinario per forza espressiva è il *Crocifisso doloroso* della cattedrale di Lucera disceso dal tipo tragico di Cristo in croce che si diffonde in area renana tra gli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo (G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1938, pp. 196-197).

ora nel Museo Diocesano di Trani (fig. 18), dono di Carlo I alla cattedrale della città.

Dall'aristocratico modello elaborato dai maestri gotici dell'Ile-de-France²⁸, discendono innumerevoli Madonne. Le si incontrano ora in versione colta, ora popolare, in tutto il Mezzogiorno. Nella chiesa abbaziale di S. Maria delle Tremiti si venera la statua lignea di *S. Maria del Mare*²⁹ (fig. 17): una giovane Vergine regina stante che sorride al Figlio, intavolando con lui un tenerissimo dialogo. L'opera si può collocare nel XIV secolo maturo. Ci è giunta rivestita da una vivace policromia risalente all'Ottocento: la preparazione a gesso ha reso più tondeggianti le forme, come impastando l'intaglio.

Un'altra *Vergine stante con il Bambino* reca i segni devastanti lasciati dai tarli. Si trova nella chiesa della Purificazione di Candela; nonostante il pessimo stato di conservazione, è interessante ricordarla perché si tratta di un manichino con le braccia mobili, predisposto dunque per indossare abiti di diversa foggia ed assumere atteggiamenti variati, forse in vista di rappresentazioni sceniche.

Ormai nel XV secolo, ascendenze della cultura gotica pisana del tardo Trecento si avvertono nella statua di *S. Maria di Ripalta*³⁰ (fig. 19). La Vergine regge il Bambino nudo avvolta morbidamente in sontuose vesti sfavillanti d'oro; le chiome bipartite e ondulate incorniciano il volto melanconico; nella impostazione della figura, nella cadenza ondosu del manto, nel tipo femminile sembra tradurre una Madonna uscita dalla cerchia di Nino Pisano. La stessa matrice iconografica rivela la Madonna con il Bambino che si venera con il titolo di *S. Maria di Costantinopoli*³¹ nella chiesa di S. Giorgio a Sannicandro Garganico (fig. 20).

Gli scambi con l'area adriatica produssero effetti concomitanti e paralleli nel campo della pittura e della scultura.

Fra Tre e Quattrocento il tardo gotico penetra largamente da un capo all'altro del Mezzogiorno. Ne sono il segno più esplicito i polittici dipinti e scolpiti, giunti per la maggioranza per la facile via d'acqua dall'area veneto-dalmata e marchigiana (non

²⁸D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle*, Paris 2003.

²⁹Sulle forme di devozione e sui pellegrinaggi cfr. P. ARMANDO, M. DI CHIARA, *Il santuario di S. Maria a Mare sulle Isole Tremiti*, Andria 1976. E inoltre M.S. CALÒ MARIANI, *Le statue lignee* cit., p. 182, fig. 19; EAD., *Icone e statue lignee* cit., pp. 30-31, fig. 16.

³⁰M.S. CALÒ MARIANI, *Le statue lignee* cit., p. 183, fig. 20.

³¹EAD., *Icone e statue lignee* cit., nota 122 a p. 30. L'opera è stata restaurata dal prof. Raffaele D'Amico. Ringrazio lo studente dell'Università di Foggia, Vincenzo Facchino, che mi ha ceduto la foto dell'opera e la relazione tecnica sul restauro, utilizzate per una ricerca svolta in seno al corso di Storia dell'arte medievale. Le consonanze già rilevate a proposito della Madonna di Ripalta con l'opera di Francesco di Valdambro vanno riviste e approfondite considerando più ampi contesti che comprendono la Campania e l'Abruzzo. Ancora nel XVI secolo s'incontrano statue di analogo impianto tra Molise e Basilicata (v., ad esempio, la Madonna lignea del polittico di Piperno, datato 1548).

solo quelli conservati ma anche quelli scomparsi, di cui parlano gli inventari o di cui si coglie il riverbero in numerose pitture parietali o in sculture) e con essi prodotti d'arte sontuaria, arazzi e tessuti, armi e arredi.

Nel XV secolo approda alle Isole Tremiti nella chiesa di S. Maria, un polittico ligneo tardogotico (fig. 21), popolato di statue policrome entro nicchie preziosamente intagliate³². A commissionarlo furono i Canonici Lateranensi che nel Quattrocento provvidero ad ampliare gli edifici monastici e innovarono la chiesa (in origine benedettina, poi cistercense). Per la luminosa facciata sovrammessa alla straordinaria costruzione romanica preesistente, vollero un portale ricco di sculture e ne affidarono l'esecuzione ad Andrea Alessi da Durazzo e Niccolò di Giovanni Fiorentino (1473). Per il polittico dedicato alla Vergine si rivolsero all'area veneziana. Al centro dominano le scene dell'*Ascensione* (fig. 21) e della *Incoronazione di Maria*, accompagnata da una corte di Santi: all'Arcangelo Michele è riservata una posizione di privilegio alla destra della Vergine Regina. Trasposizione plastica di un modello dipinto da cercare nella sfera vivarinense – di Antonio in particolare – in alcuni Santi il polittico palesa la grazia e l'eleganza delle immagini di Jacobello di Bonomo. È il caso, ad esempio, della statua di S. Nicola, sulla cui affilata silhouette le stoffe delle vesti scivolano in onde lievi e armoniche, disegnando linee di cadenza gotica. Il complesso impianto architettonico, laboriosamente intagliato con trasparenze da filigrana nelle nicchie e nelle predelle, raggiunge aerea leggerezza nel coronamento ad altissime gracili guglie; l'accentuazione volumetrica della parte mediana, per lo sviluppo verticale e il forte oggetto poligonale entro cui si svolge l'azione sacra, risponde al tipo muranese-veneziano. Polittici scolpiti e dipinti uscivano nel XV secolo da botteghe specializzate attive particolarmente a Venezia, per diffondersi nell'area adriatica (si vedano, ad esempio, le città costiere dall'Istria alla Dalmazia). Fra gli *intaliatori palorum* più noti furono Giovanni d'Alemagna e Lodovico Forlì, autori degli altari di San Zaccaria a Venezia. Carattere precipuo di questi manufatti preziosi è l'apparato architettonico e ornamentale desunto dal repertorio del gotico fiorito (nicchie, archi, guglie, festoni, trafori, ricami minuziosi). A voler cercare consonanze e affinità con il nostro, si possono citare il polittico di San Zaccaria (1444) e quello nella Pinacoteca di Bologna (1450), oltre il polittico della chiesa di San Francesco a Pola.

All'ambito veneto possono ancora ricondursi la *Vergine orante* di Calciano³³, in Basilicata (forse già parte di una *Incoronazione*) e la *Vergine orante* col Bambino

³² M.S. CALÒ MARIANI, *I Cavalieri Gerosolimitani e il Baliaggio di Santo Stefano in Puglia. Committenza di opere d'arte e relazioni culturali, in Fasano nella storia dei Cavalieri di Malta in Puglia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fasano, 14-15-16 maggio 1998), Bari 2001, pp. 255-320, in part. pp. 286-288, fig. 27; EAD., *Le statue lignee* cit., pp. 185-186, fig. 27.

³³ Alla bottega napoletana degli Alamanno pensa S. Abita in *Le tracce del sacro. Arte e devozione in Lucania attraverso le opere restaurate nel decennio 1980/1990*, a cura di S. Abita, Napoli 1990.

sulle ginocchia³⁴ di Otranto (cappella dei martiri della cattedrale), verisimilmente elemento centrale di un polittico disperso.

Il Calvario di Orsara

A un vasto movimento d'importazione di manufatti, si affianca una circolazione di artisti nativi e forestieri. Pensiamo in particolare ai maestri dalmati e agli artisti di educazione borgognona e fiamminga in relazione diretta con la corte aragonese di Napoli.

Delle tendenze borgognone rimanda segnali evidenti la scultura. Fuoco massimo d'irradiazione è, a Napoli il cantiere di Castelnuovo; protagonista incontrastato Guillermo Sagrera, che vi opera tra il 1447 e il 1454 (la lettera di Alfonso è del '46), circondato da squadre di architetti e scultori venuti da Palma di Majorca.

Densa di esiti nel panorama della cultura artistica meridionale è l'attività svolta a Napoli come scultore del Sagrera, secondo il Causa "l'artista responsabile della diffusione di un gusto borgognone chiaramente documentato nelle sculture dell'interturrio; l'autore di quelle solenni e sanguigne sculture della cattedrale e della Lonja di Palma, che si pongono tra i più alti risultati del seguito sluteriano in Europa"³⁵. Di questo clima culturale partecipano personalità legate alla Puglia, quali Niccolò dell'Arca e Francesco Laurana, il primo Laurana "sluteriano e borgognone quanto gli permetteva il troppo breve sodalizio con Guillermo Sagrera, il frutto più alto della breve e intensa stagione aragonese a Napoli, *insula* mediterranea, elevata per un brevissimo giro di anni al rango dell'ultima resistenza gotica"³⁶.

Siamo alla metà del secolo e l'esperienza sluteriana si irradia in tutta l'Europa; che l'eco di un tale indirizzo si propagasse sino ai confini del Regno meridionale ci sembra provarlo un'opera approdata ad Orsara, un piccolo centro dell'Appennino dauno. Qui nel transetto della chiesa di S. Nicola si conserva un monumentale *Calvario* (fig. 22) in pietra in origine dipinta, a due facce (h. m. 1,39 x 0,88), il Crocifisso fra i dolenti da un lato, la Vergine seduta con il Bambino in grembo dall'altro³⁷.

Il gruppo interpreta con toni delicatissimi il tema del *Presagio della Passione*: la giovane Madre mesta, avvolta nel gorgo del manto (a monte pur filtrata e addolcita

³⁴ M.S. CALÒ MARIANI, *I Cavalieri Gerosolimitani e il Baliaggio di Santo Stefano* cit., p. 286, fig. 26.

³⁵ R. CAUSA, *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 (1416-1516)*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona, Napoli 11-15 aprile 1973, Napoli 1978 (Società Napoletana di Storia Patria).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura lapidea* cit., p. 171, fig. 27.

l'altissima lezione dei *pleurants* di Digione) siede ai piedi della nuda croce incombente; sulle sue ginocchia il Bambino, impaurito, si ritrae alla visione dello strumento del martirio; al collo reca una breve collana con un rametto di corallo.

Nel *Calvario* di Orsara affiorano cadenze di radice borgognona, sulla linea che conduce alla cerchia attiva nella corte digionese. In particolare sembrano prevalere alcune affinità con la produzione del quinto decennio del secolo XV, che fa capo a Juan de la Huerta. L'artista originario di Daroca in Aragona, che Philippe le Bon chiamò a Digione nel 1443 per eseguire la sepoltura di Giovanni senza Paura e di Margherita di Baviera sua sposa.

Le ondulazioni dei bordi e la caduta dei panni interpretano con levità la foga e l'opulenza dei drappeggi di ascendenza sluteriana. I personaggi, con la fresca grazia della giovinezza rivelano un misto di dolcezza e passione. Opere come la *Vergine col Bambino* di Pesme e quella di Autun possono essere accostate ai dolenti di Orsara; così come il volto ad occhi chiusi, dai lineamenti finissimi ed estenuati del *S. Dionigi* a Moutier-Saint-Jean, uscito dalla cerchia digionese, mostra sorprendenti affinità con il Cristo Crocifisso del *Calvario* pugliese³⁸.

Alla datazione dell'opera offre un solido appiglio un'altra scultura lapidea dipinta, raffigurante la *Vergine con il Bambino* (fig. 23), sulla quale con la firma dell'autore, Giovanni da Casalbore, si legge la data 1449. L'opera si trova a un passo da Orsara, nella città di Troia. È possibile riconoscerci la libera e alquanto irrigidita interpretazione del gruppo ai piedi del *Calvario* di Orsara³⁹.

Ascendenze fiammingo borgognone rivela anche la *Madonna stante con il Bambino* (fig. 24), a lungo esposta all'esterno del santuario di S. Maria di Ripalta a Cerignola. Nella flessuosa figura, nel rivolo guizzante e tortuoso disegnato dai bordi delle vesti, nella tenerezza delle carni, si avvertono umori fiammingo borgognoni capaci di dolcezze ed eleganze estenuate, non lontane da quelle notate nell'opera di Orsara (fig. 25)⁴⁰.

³⁸ Cfr. P. QUARRE, *Höhepunkte burgundischer Bildhauerkunst in späten Mittelalter*, Fribourg-Paris 1978, pp. 59-60, figg. 19-22; 25-27; p. 119, figg. 62-63.

³⁹ Altri *Calvari* ancora oggi presenti in Capitanata provano che l'opera straordinaria di Orsara costituì un punto di riferimento nella cerchia degli scultori locali ancora nel Cinquecento. Ne sono prova il *Calvario* innalzato nel 1544 su una colonna nel piano della Croce a Foggia e il *Calvario*, un tempo collocato all'esterno della chiesa della Mediatrice, a Troia, e oggi visibile sul ciglio di Viale Kennedy (M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura lapidea* cit., p. 172, figg. 29-32).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 168, fig. 20.

Ringrazio per la generosa collaborazione Rosanna Bianco, Liliana Plantamura, Serena Franchini e con particolare cordialità Giulia Civitano.

REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Angelo Ambrosi, 13a-b; Archivio Claudio Grenzi, 15-16; Mimmo Attademo, 3; Beppe Gernone, 21; Paolo Monti, 14; Roberto Pasquandrea, 2, 5; Adriana Pepe, 6-7.
Le altre foto sono riprese dal volume: *Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1998.



Fig. 1 - Manfredonia, cattedrale (dalla basilica di S. Maria di Siponto), statua lignea della Vergine con il Bambino

Fig. 2 - San Severo, Museo Diocesano (dalla primitiva cattedrale), statua lignea della Vergine con il Bambino (Madonna della Strada)



Fig. 3 - Foggia, ex collegiata di S. Maria, lunetta del portale settentrionale: Vergine con il Bambino fra Angeli



Fig. 4 - Cantigas de Santa Maria, (Escorial, T.I.1, cantiga 136), episodio della giocatrice che colpisce l'immagine della Vergine con il Bambino scolpita all'esterno della chiesa di Foggia



*Fig. 5 - Apricena, santuario di S. Maria della Rocca, abside a due livelli
Fig. 6 - Peschici, S. Maria di Calena, "seconda chiesa", abside con la nicchia
della statua lignea*



Fig. 7 - Peschici, S. Maria di Calena, "seconda chiesa", statua lignea della Vergine (foto d'archivio)

Fig. 8 - Cerignola, chiesa del Padreterno, statua lignea della Vergine con il Bambino



Fig. 9 - Lucera, Museo Civico Fiorelli, statua lignea della Vergine

Fig. 10 - Lucera, chiesa di S. Giovanni, statua lignea della Vergine con il Bambino



Fig. 11 - Bovino, santuario di S. Maria di Valleverde, icona lignea a rilievo della Vergine con il Bambino



Fig. 12 - Lucera, cattedrale, statua lignea di S. Maria Patrona (durante il restauro)



Fig. 13 (a-b) - Barletta, cattedrale, statua lapidea della Vergine con il Bambino



Fig. 14 - Bitetto, cattedrale, lunetta del portale: Vergine con il Bambino



Fig. 15 - Monte Sant'Angelo, santuario di S. Michele Arcangelo, rilievo con la Vergine degli Angeli

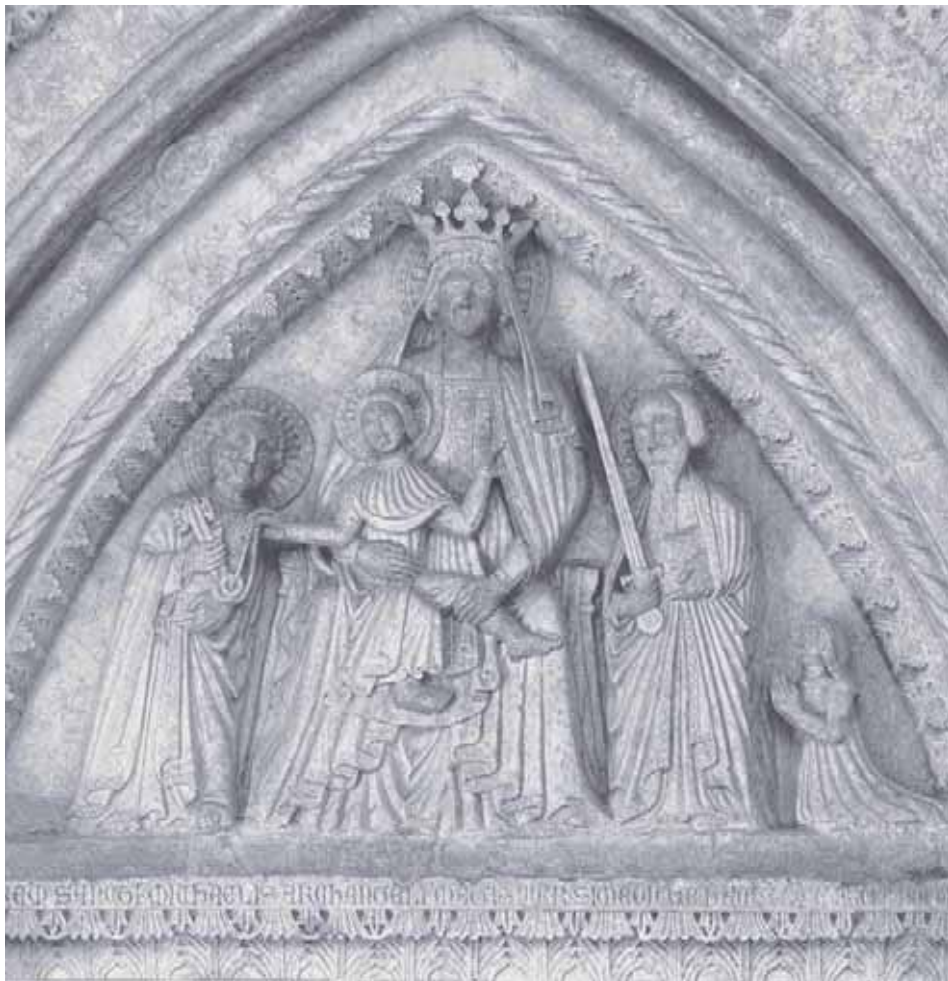


Fig. 16 - Monte Sant'Angelo, santuario di S. Michele Arcangelo, prospetto superiore, lunetta del portale



*Fig. 17 - Isole Tremiti, chiesa abbaziale di S. Maria, statua lignea di S. Maria del Mare
Fig. 18 - Trani, Museo Diocesano, altare eburneo, Vergine con il Bambino*



Fig. 19 - Lesina, chiesa della ex abbazia di S. Maria di Ripalta, statua lignea della Vergine con il Bambino.

Fig. 20 - Sannicandro Garganico, chiesa di S. Giorgio martire, statua lignea della Vergine con il Bambino (Madonna di Costantinopoli)

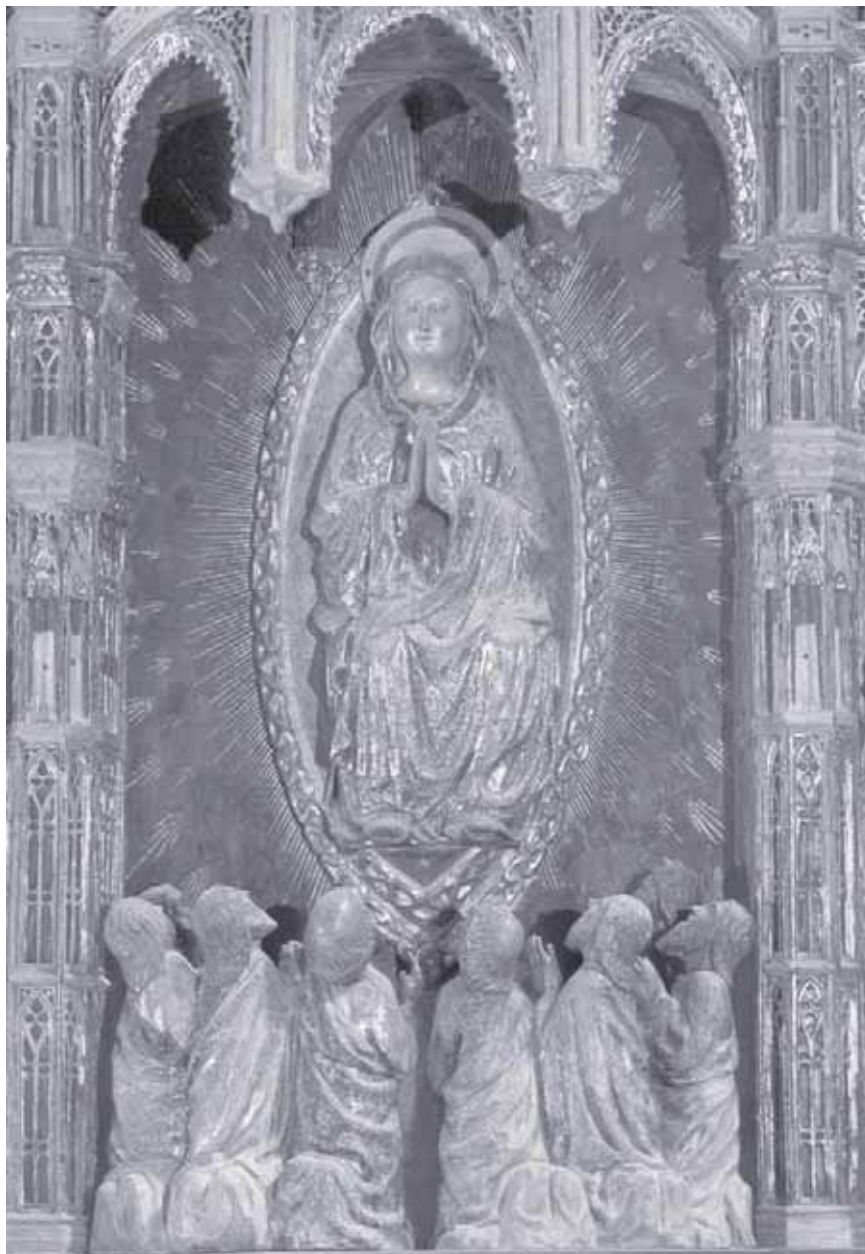


Fig. 21 - Isole Tremiti, chiesa abbaziale di S. Maria, polittico ligneo, particolare della Vergine assunta in cielo

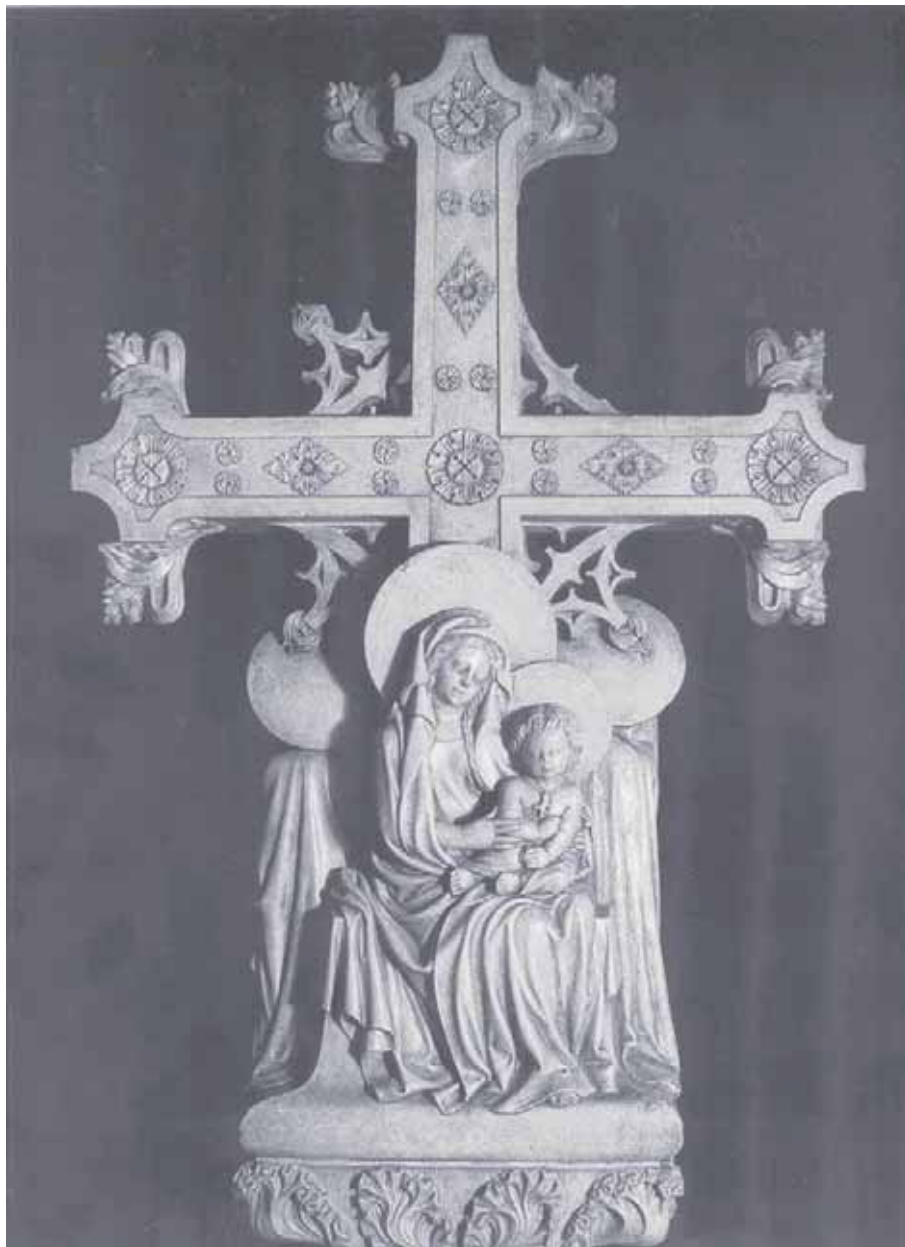


Fig. 22 - Orsara, chiesa di S. Nicola, Calvario lapideo, particolare della Vergine del Presagio della Passione



Fig. 23 - Troia, Museo Diocesano, rilievo lapideo della Vergine con il Bambino



Fig. 24 - Orsara, chiesa di S. Nicola, Calvario lapideo, particolare della Vergine dolente
Fig. 25 - Cerignola, dal santuario di S. Maria di Ripalta, Vergine con il Bambino

INDICE

ARMANDO GRAVINA <i>Monte S. Giovanni (Carlantino - Fg). Un insediamento altomedievale sulla sponda destra del Fortore</i>	pag.	3
MARIA STELLA CALÒ MARIANI <i>Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo</i>	»	33
GIULIANA MASSIMO <i>La chiesa di San Severino a San Severo: la decorazione scultorea</i>	»	67
LUISA LOFOCO <i>I "santi militari" e l'ideologia guerriera medievale: il caso della Capitanata</i>	»	91
VITO SIBILIO <i>La battaglia di Civitate e la formazione dell'idea di crociata</i>	»	115
ANNA MARIA CALDAROLA <i>I Benedettini in diocesi di Canne e Salpi: prime indagini.</i>	»	125

SOFIA DI SCIASCIO <i>La Capitanata e le reliquie dai Luoghi Santi nel medioevo</i>	pag. 133
FRANCESCO PAOLO MAULUCCI VIVOLO <i>Devia, chiesa-città templare</i>	» 145
GIOVANNI BORACCESI <i>Un calice d'argento di manifattura sulmonese a Orsara di Puglia</i>	» 157
NICOLA LORENZO BARILE <i>Pietro Giannone e il "quinto evangelio"</i>	» 167
EMANUELE D'ANGELO <i>Note sulla congregazione dei Morti di Sansevero (secc. XVII-XVIII)</i>	» 183
GIOVANNA DA MOLIN <i>La storia demografica di una comunità della Capitanata in età moderna: Candela attraverso il catasto onciario</i>	» 207
GIUSEPPE POLI <i>Il paesaggio agrario della Daunia tra distruzione e trasformazione alla fine dell'età moderna</i>	» 237
LIANA BERTOLDI LENOCI <i>L'associazionismo laicale a San Severo negli statuti del '700</i>	» 259
ANGELA CARBONE <i>"L'altra infanzia": abbandono e illegittimità nella Capitanata dell'Ottocento</i>	» 275

ANNA MARIA TRIPPUTI

Le tavolette votive del santuario

dell'Incoronata ad Apricena pag. 299

MARIA ROSARIA TRITTO

La crisi vinicola di San Severo del 1904 » 305

PATRIZIA RESTA

I conflitti possibili. Nuovi scenari nell'area Dauna » 323