SUB UMBRA ALARUM TUARUM

Spiritualità, devozioni e arte francescani nella 'nuova' chiesa di San Michele Arcangelo a Ruvo

Francesco Di Palo

Quello vissuto dalla comunità ruvestina il 4 giugno 1755 fu evento per davvero straordinario: il corpo del martire Aurelio, dopo il disseppellimento e la concessione di Benedetto XIV (papa Prospero Lorenzo Lambertini) ai frati del convento dei Minori Osservanti, lasciato la Sacrestia e Lipsanoteca vaticane, opportunamente 'allestito', fece il trionfale ingresso nella città e diocesi di Ruvo. Un accadimento di portata storica che coinvolse la comunità nella totalità delle sue componenti sociali, civili e religiose e, come tale, da iscriversi negli annali: il sindaco del tempo, Domenico Santo Quercia, diede incarico al regio notaio Giuseppe Nicola Marinelli di rogare apposito atto pubblico, da conservare nei registri del notariato, con cui - ad perpetuam rei memoriam – documentare e tramandare nomi e fatti del "ricivo, fatto da questa sud.ta Città, e Cittadini del Glorioso Corpo di S.to Aurelio Martire, che fu martirizzato nell'Alma Urbe di Roma nell'Anno '200 dopò la venuta di Nostro Signore Gesù Cristo"1.

Vale la pena indugiare su tale documento pubblico perché la sua valenza supera l'interesse locale in quanto, oltre a costituire memoria dei fatti così come si svolsero e aprire spiragli sulle oculate 'strategie' dei religiosi, impegnati a ribadire la loro presenza secolare e soprattutto rinvigorire l'influenza su tutta la comunità, offre interessanti spunti sugli 'apparati' e la festa barocca e, in sostanza, sugli aspetti cerimoniali e paraliturgici che ancora oggi contraddistinguono il calendario festivo e le celebrazioni dei santi patroni dell'affollato paradiso meridionale. Non solo. Affatto trascurabili sono gli aspetti di ordine squisitamente politico che,

non apertamente manifesti, pur si 'leggono' tra le righe e le espressioni protocollari. L'arrivo delle reliquie rinsaldò, infatti, gli intrecci 'clientelari' con la casa Carafa, da sempre legata alla comunità conventuale e che nella chiesa di Sant'Angelo, sin dal XVI secolo, vantava una cappella di patronato. L'iniziativa, inoltre, si propose effetti e ricadute ben più ampi accreditando l'immagine pia e magnanima, di amante dei sudditi e rispettosa dei precetti della "Santa Sede Apostolica Romana", "dell'utile signore feudale". Una buona occasione, insomma, per il ripristino della perduta concordia e ricomposizione dei conflitti, affidando all'oblio i non tanto antichi contrasti, anzi le vere e proprie tensioni come quelle che, appena qualche decennio prima, avevano visto il vescovo Donato Giannone Alitto (1680-1698) insidiato sulla sua stessa cattedra e sfidato dalla tracotanza comitale, spintasi al punto di attentare alla vita del presule².

Il clima evidentemente era cambiato e fu il duca a farsi garante dell'intera iniziativa, forse anche dello stesso 'acquisto' del santo corpo che, dopo essere giunto a Napoli, fu, a sue spese e "per sua particolare devotione", traslato con scorta armata sino a Ruvo:

quale glorioso Corpo, così chiuso in detta cassa, si è fatto accompagnare dà Napoli sino a questa sudetta Città da S.E. il Sig.re Duca di Andria D. Ettore Carrafa, nostro Padrone e Principe di Ruvo, con due calessi, il suo Cappellano, trè altre Persone per guardia, con suo Caporale d. Saverio Roncelli, e trè Religiosi di dett'Ordine di san Francesco, a proprie spese di detto Ecc.mo Sig. Duca per sua particolare devotione³.

La città fu parata a festa e addobbata con archi trionfali lungo tutto l'itinerario interessato dalla solenne processione. Il sacro e 'rutilante' corteo si snodò dalla chiesa dei padri Cappuccini, il primo luogo incontrato, appena fuori dell'abitato, sino alla chiesa dei frati Minori. La preziosa cassa fu portata a spalla da quattro canonici, nella cappa magna delle grandi occasioni liturgiche, sotto il prezioso baldacchino di seta e oro.

L'ingresso e accoglienza ufficiali in città avvennero alla Porta del Castello dove, allestito "un Magnifico Altare", fu "ricevuto, e riposto detto Glorioso Sant'Aurelio, all'arrivo fatto da detto Ill.mo Monsignor Vescovo, e Rev.do Capitolo".

Il detto Glorioso S.to Aurelio Martire, è stato ricevuto, ed accettato con gran gaudio di tutta questa Cittadinanza, oggi sud.to di ad'hore venti due, già sonate, con essere stati accompagnato processionalmente con moltissimi lumi da tutto questo Rev.mo Clero, e Capitolo, con l'intervento, e presenza dell'Ill.mo, e Rev.mo Monsignor Vescovo D. Giulio de Turri, zelantissimo nostro Prelato, con moltissimi Religiosi, di tutti trè i Conventi Domenicani, Minori Osservanti di san Francesco, e Cappuccini di Ruvo, con tutte le Confratellanze e Congregazioni, con l'associamento di tutti i Signori Galantuomini, e Nobili, e Civili di prima, e seconda Piazza, ed'altri di tutto questo Popolo a suono di campane a gloria, ad'onore di detto Santo, e con spari, e preparamenti, portato da quattro Sig.ri Canonici della Cattedrale sotto del Baldacchino, con molto concorso di Gente Cittadina, e Forestiera; riposto nella Venerabile Chiesa de' detti Rev.di Religiosi de Minori Osservanti di san Francesco in Sant'Angelo, attuale Ritiro di Ruvo, e riposto sopra l'Altare Maggiore di detta Chiesa, e si è con maggiore venerazione cantato il Te Deum Laudamus, e si è venerato, ed'adorato detto Glorioso Santo Aurelio Martire, è sta già riposto dentro una cassa la sua detta Reliquia, o Corpo intero con esservi fatta una convenevole spesa nell'atto istesso, che si è introdotto, in questa sudetta Città il detto Venerabile Corpo di esso Glorioso Santo, accordato, e conceduto a questo istesso Venerabile Monistero dei M. RR. PP. De' Minori Osservanti di san Francesco in Sant'Angelo di Ruvo, dalla Santa Sede Apostolica Romana; essendo convenuto, che questa sudetta Cittadinanza, così per decoro, e gloria della detta Ill.ma e Fedelis Città, che per onore, e venerazione dovuta con tutto l'ossequio a detto Santuario, riceverlo, come l'anno ricevuto nella maniera più propria, che si è possuto, come a questo Publico.

Nel procedere del corteo, che possiamo immaginare assai pomposo e dalla regia ben strutturata non solo per il devoto omaggio al santo martire, ma anche ad esaltazione delle virtù cristiane del "principe", si susseguirono le scene di giubilo e acclamazione del popolo, sottolineate dal suono a distesa delle campane e dalle salve di mortaretti, sino al Ritiro: "ed indi poi portato processionalmente per tutta la Città il quale Corpo si è consegnato a detti R.di Religiosi, che l'anno ricevuto, ed'accettato, ed è stato acclamato dal Popolo per loro Protettore". Un rituale codificato e di grande significato simbolico: l'ingresso trionfale dei sacri pignora, allegoria dell'ingresso di Gesù in Gerusalemme, si strutturò come 'parata' principesca nel corso della quale il santo prese 'possesso' della città e fu da essa acclamato dominus e patronus. Fu attraverso tale pubblica ritualità che la comunità si pose sotto la protezione spirituale del santo martire, garantita dal possesso delle sacre spoglie.

Un passo dell'atto mi sembra particolarmente significativo perché svela, non so dire quanto consapevolmente, le ragioni profonde, oserei dire 'strategiche', della traslazione:

E trattandosi di avere avuto la sorte questa Città di detto Tesoro, a conservare detto Glorioso, e Santo Corpo in questa sudetta Città, acciò poi coabitandovi nell'istessa ricorrendo con viva fede alla santa reliquia di detto Santuario il Glorioso Martire Sant'Aurelio, possa in ogni tempo intercedere dal Sommo Dio, tutte quelle grazie, e favori in beneficio di chi le chiede, ed a favor di tutto questo Publico, si nell'avanzo de' beni spirituali, che sono la maggiore parte, la salute dell'anime, si ancora de beni temporali, per saluta del corpo perché Dio li conceda per intercessione di detto Santo.

I Minori Osservanti attesero così, incalzati dalla 'concorrenza' delle altre famiglie religiose presenti sul territorio e potendo contare sul potente appoggio della Casa d'Andria, a rinvigorire la secolare presenza e fare della loro chiesa il polo di riferimento cultuale per tutta la città e, in virtù della 'tomba martoriale', il 'santuario' per eccellenza cui ricorrere per ottenere i benefici spirituali ma anche per implorare guarigioni.

Con accorta e lungimirante visione, insomma, i frati concepirono, e nella maniera più plateale, di rafforzare il loro servizio religioso attraverso l'implementazione delle proposte cultuali e devozionali, avendo mira di orientare a proprio vantaggio la pietà dei fedeli ed allo stesso tempo influenzare e maggiormente motivare la già cospicua 'clientela' benestante, che ruotava attorno alla loro presenza, nella quale ritroviamo anche ricchissimi 'locati' abruzzesi⁴. Sin troppo evidente si palesa anche il fine di alimentare le 'casse' intercettando nuove e inedite risorse necessarie al proseguimento dei costosi lavori di rinnovamento, anzi completa riedificazione, e arredo della chiesa e dell'annesso complesso conventuale. Una sottile quanto efficace azione che cercò di equilibrare e, possibilmente, far pendere a favore della comunità religiosa, il protagonismo nella gestione del sacro. La ricerca di visibilità fu, quindi, anche combattuta a colpi di devozioni, in una non tanto velata, anzi aperta concorrenza con le altre comunità religiose attive nella città-diocesi - in primis quella dei frati Predicatori ma anche i Cappuccini, oltre che il clero secolare -, in quegli stessi anni impegnati in iniziative coraggiose di 'aggiornamento' e rilancio della loro influenza.

Per il ramo francescano ruvestino non era una novità. Il possesso di sacri pignora ha sempre esercitato una forte attrazione sulle masse devote nobilitando spiritualmente non solo la chiesa o santuario, ma la comunità tutta. Il convento di Ruvo già possedeva un cospicuo 'tesoro' di reliquie che esponeva alla venerazione in determinate ricorrenze. Molte ci sono giunte e sono ancora custodite in appositi reliquiari lignei dorati, del XVIII secolo, cui è da aggiungersi il reliquiario ad ostensorio, in argento, del XVIII secolo, con piccole reliquie di San Francesco, Santa Chiara e San Pietro d'Alcantara come indicano i filatteri di accompagnamento⁵. Numerose altre reliquie insigni sono andate smarrite nel tempo e soprattutto nella concomitanza delle vicende traumatiche delle soppressioni ottocentesche, quando andarono irrimediabilmente dispersi se non distrutti anche gli archivi. Perché non se ne perda completamente la memoria è utile riportare l'accurata descrizione delle reliquie del "velo" della Madonna e della "cappa" di San Giuseppe, racchiuse nella preziosa statua-reliquiario dell'Immacolata donata in Soriano nel Cimino, al padre Guardiano del convento di Ruvo che era andato a fargli visita nel suo palazzo, dal principe cardinale Annibale Albani (1682-1751), arciprete della Basilica Vaticana e Prefetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro:

La detta Madonnina, o sia Statuetta di Maria Santissima Immacolata (qual tiene un diadema d'oro massiccio in testa) ha l'altezza d un palmo ed oncia in circa, unitamente colla sua base, la materia dell'intera Statuetta, assieme co proporzionato globo, colle tre teste di Serafini, che alla destra e sinistra rimiransi, e con il serpe, che ha sotto i piedi, è di smalto finissimo; la base poi è di tombago dorato, e nel mezzo di essa nella parte anteriore sta incastrata una tega d'argento con di dentro riposte con autentica particelle del sagro velo di Maria Santissima e della Cappa del Glorioso Patriarca San Giuseppe. Di qual valore sia un tal dono fatto da S. E.za di felice memoria al P. Guardiano, e per esso al Ritiro, può solamente considerarlo chi ha cognizione della preziosità dell'oro, e dello smalto.

Non passò un anno dall'arrivo del corpo di Sant'Aurelio che con analoghe motivazioni e, possiamo immaginare, stesso copione e trionfali accoglienze, si celebrò la traslazione di un altro corpo santo dissepolto nelle catacombe romane: quello di San Gaudenzio "martire di Cristo". I resti furono deposti nella cappella dell'Im-



Reliquiario. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo (foto di F. Di Palo, 2018)

macolata, in un apposito vano a similitudine di quello di Sant'Aurelio, con grata traforata in ottone e lastra di vetro, indicato dalla scritta, tra serti stilizzati di palme: CORPUS / S. GAUDENTII / XPI MARTYRIS⁷.

Come accennato, a metà Settecento la comunità dei Minori Osservanti era totalmente presa, soprattutto finanziariamente, dall'impegno costruttivo legato al rinnovamento, anzi riedificazione, della monumentale chiesa di San Michele Arcangelo così come dal restauro dell'intero complesso conventuale, in linea con il fervore edilizio che caratterizzò particolarmente la prima metà del XVIII secolo.

Possiamo ben ritenere la Ruvo di quei decenni un grande cantiere con l'iniziativa edilizia saldamente in mano, soprattutto, agli ordini religiosi. Oltre quella dei Minori Osservanti, anche la famiglia cappuccina intraprese importanti lavori di rinnovamento per chiesa e convento, così come fecero, con ben altri mezzi e notevole indebitamento, i Domenicani, che giunsero a ribaltare completamente orientamento e prospettiva della chiesa del Santissimo Rosario8. Anche la fiorente comunità femminile benedettina di San Matteo, intra moenia, si fece promotrice di importanti lavori di restauro e dell'arredo della chiesa di San Matteo purtroppo non più esistente ma che, dalle poche notizie a nostra disposizione, doveva essere assai suntuosa e ricca di opere d'arte. Non furono da meno il clero secolare, il Capitolo e, soprattutto, il vescovo Giulio de Turris (1731-1759). Quest'ultimo, nonostante non perdesse mai occasione di lagnare le scarse rendite della Mensa vescovile, ammontanti ad appena 600 ducati annui, avviò lavori epocali di ampliamento e abbellimento barocco della Cattedrale da poter vantare, nella relatio ad limina del 18 novembre 1741, che la stessa "olim mediocris structurae... nunc vero elegantiori sub meo praesulatu forma effulget"9. Nella relatio pertinente al triennio successivo (28 novembre 1744), pur persistendo gli scarsi introiti, dichiarò di aver rifatto l'altare maggiore, "antiquitate corrosum", e reso più comodo l'episcopio¹⁰. L'operatività del de Turris appare affatto scalfita dalle continue ed anche sfiancanti querelle con il clero diocesano e soprattutto con il Capitolo, che spesso gli intentarono causa e lo costrinsero dinanzi ai tribunali ecclesiastici. A queste frizioni si aggiunse il contrasto con l'Università che, noncurante dei propri doveri, mancava di provvedere al mantenimento e restauro del campanile della Cattedrale, sotto continua

minaccia di crolli¹¹. Anche le confraternite e i monti di pietà, facendosi scudo di antichi privilegi e anche per più recenti maneggi, tentavano di sottrarsi alla giurisdizione vescovile e il commendatore dell'Ordine di Malta, cui apparteneva la commenda di San Giacomo, si mostrò refrattario alle premure del pastore che lo invitò ripetutamente al restauro della chiesa ormai in rovina¹². Ciò nonostante, tra una lite e l'altra, insieme al Capitolo, de Turris portò a conclusione i radicali lavori nel maggior tempio ruvese e così poté gloriarsi, nella iscrizione fatta apporre in facciata, di averlo sottratto all'ingiuria del tempo e ridotto a magnificenza, anche con il concorso del popolo, sotto il regno - curiosa precisazione che risalta maggiormente per l'assenza dell'indicazione del nome del pontefice del tempo – del serenissimo Carlo, Infante di Spagna e re di Sicilia¹³.

Analoga solerzia il presule mostrò anche per gli altri edifici religiosi della città, da far scrivere a Mauro Civita, in un eccesso di sintesi comunque non lontano dalla realtà, che "si ricava l'immagine di un Vescovo che stesse più in cantiere che in episcopio"¹⁴.

Tale generale fervore costruttivo, che solo in minima parte ebbe riscontro sul piano dell'urbanistica e dell'edilizia civile, non si giustifica esclusivamente con la necessità di ammodernamento dei luoghi di culto, in linea con lo spirito di un secolo, il Settecento, che vide imporre e straripare ovunque il barocco. Esso, infatti, va anche letto quale cogente risposta alle necessità, imposte da eventi traumatici e da quelli tellurici per la precisione, di riparare e consolidare fabbriche vetuste e pericolanti. Come sempre, almeno in passato, un terremoto, accanto alle devastazioni e alle conseguenze in vite umane, rappresentava anche l'occasione di ripensare spazi e funzioni di edifici, di ridisegnare luoghi e financo ampie porzioni di città. Sotto tale visuale non è difficile dedurre che fu proprio un terremoto a dare la stura anche per i cantieri ruvestini della prima metà del XVIII secolo. Penso, quindi, al terremoto del 20 marzo 1731 con epicentro nel foggiano - se non proprio nel principale centro del Tavoliere che subì enormi distruzioni e registrò un'alta conta di vittime – di cui non ab-

> Reliquiari. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo (foto di F. Di Palo, 2018)

biamo per Ruvo tracce documentarie dirette, ma che sappiamo arrecò comunque ingenti danni.

Gli eventi naturali non devono però essere considerati come i soli straordinari alleati di riedificazioni e ampliamenti dei luoghi di culto, perché credo che accanto ad essi abbiano interagito anche fattori di ordine politico ed economico. L'ammodernamento della Cattedrale ma ancor più quelli, su vasta scala, avviato dagli ordini religiosi per i propri edifici di culto, conferma che l'iniziativa edilizia e costruttiva, è stato già scritto, era nel Settecento ancora saldamente nelle mani del clero che poteva disporre di ingenti capitali molti dei quali – è il caso del Capitolo – rinvenienti dall'oculata gestione di beni stabili e soprattutto terreni dei lasciti ad pias causas. È un dato che alla vera e propria stagnazione dell'edilizia civile del tutto priva di inter-

venti di un certo respiro, fece ancora una volta da contraltare la notevole capacità di investimenti del clero regolare e secolare. Tale attivismo fu, però, anche segno della crisi che investì l'antico regime e sintomo evidente delle profonde trasformazioni in atto: di fronte alla martellante azione legislativa del governo e alla politica anticuriale e contrastiva della manomorta ecclesiastica, l'investimento dei capitali sul mercato del danaro non appariva più remunerativo e per giunta divenne assai più rischioso di un tempo, a causa dell'insolvenza dei debitori. Le monache di San Matteo, per fare un esempio, ancora a metà Settecento solo formalmente traevano notevoli ricavi dagli immobili dati "a particolari", ma ancor più redditizie erano le entrate, la metà del totale, da denaro a prestito. Tali crediti riportati nei "ristretti" (bilanci), infatti, erano spesso solo ripetitive





'voci' fittizie in quanto inesigibili. Tra i debitori "decotti" a metà Settecento figurava anche l'Università ormai da decenni incapace di versare i 300 ducati annui spettanti al monastero, cui andavano aggiunti gli interessi di un capitale di 800 ducati per un debito contratto addirittura nel 1624¹⁵. Appare quindi particolarmente significativa, a Ruvo come altrove, la concomitanza di tali andamenti economici e iniziative fiscali con il rinnovamento dei complessi conventuali alimentato da un fiume di danaro prima diversamente utilizzato, confermando che il rilancio su vasta scala dell'edilizia sacra "si viene a prospettare come un percorso economico obbligato, ma anche si rivela un'occasione per confermare la chiesa o meglio 'l'azienda ecclesiastica' al centro dei processi economici e sociali della città"¹⁶.

Per tornare alla fabbrica dei Minori Osservanti fu a ridosso del terremoto dal 1731 che i frati di Sant'Angelo diedero maggiore impulso alle iniziative già in atto ma, sarebbe meglio dire, realizzarono di dover riedificare la loro chiesa dalle fondamenta, in considerazione dei forti danni subiti, adeguandola all'imperante gusto del tempo. A cominciare dall'orientamento diverso dato al nuovo tempio, ammesso dalla precettistica controriformistica, che originariamente aveva la facciata rivolta a nord, in direzione del Gargano a 'guardare' il santuario micaelico, poi ribaltata, così come negli stessi anni fecero i Domenicani, verso la "porta nuova" o "porta Sant'Angelo" che si apriva sulle mura urbiche, al tempo ancora integre¹⁷. Di tale intervento troviamo una sintetica ma efficace descrizione nella Platea del convento, per la precisione nella trascrizione che ne fece, agli inizi del '900, Carlo Loiodice: con riferimento alla chiesa è scritto che essa "ultimamente scorgevasi ridotta quasi cadente, oltre il mal sito ch'aveva colla sua lunghezza nella parte di Settentrione, e sua porta maggiore verso l'occaso; onde fu stimato espediente di riedificare una nuova Chiesa, quale avesse la lunghezza alla parte d'Occidente, e'l suo ingresso dal Mezzogiorno al dirimpetto della Città"18.

L'accurata ricerca sulle fonti notarili nell'Archivio di Stato di Trani, condotta da Mario Di Puppo (si veda in questo volume), ha consentito di individuare il progettista e direttore dei lavori, tale ingegnere Giuseppe Fatone de Salustrio di Andria, nome poco conosciuto alla storia dell'architettura in Terra di Bari e sul quale in futuro dovrà quindi concentrarsi la ricerca.

I termini cronologici di edificazione sono ben riassunti nell'iscrizione dedicatoria che sovrasta la porta d'ingresso. In essa si sottolinea, nei caratteri capitali della futura memoria, che il tempio, dedicato al Principe degli Angeli, fu eretto, con le offerte raccolte (conlata stipe) da "senato" e comunità negli anni dal 1744 al 1775: ANGELORUM. PRINCIPI. SACRUM. SENATUS. POPULUSQUE. RUBUSTINUS. / CONLATA. STIPE. AB ANNO. MDCCXLIV. AD MDCCLXXV.

La scritta rinvia immediatamente ad una seconda iscrizione in facciata, di carattere propriamente invocatorio, più piccola ma ben in vista, nel cartiglio bombato a "grottesche" tenuto aperto da due figure allegoriche emergenti da viluppi fitomorfi, il cui testo, derivato dal Vecchio Testamento (Sal. 17,8), appare qui chiaramente rivolto al Princeps Militiae Coelestis sotto le cui ali protettrici anelò porsi il popolo di Ruvo: SUB UMBRA ALARU(M) / TUARUM / PROTEGE NOS.

Il disegno della facciata è concepito a mo' di raffinata quinta a chiudere, con visuale dalla porta di Sant'Angelo, il vasto orizzonte tra gli ulivi e, in lontananza, l'azzurro del mare Adriatico che spazia dal massiccio garganico alle coste a sud di Bari. Essa si impone, pur a distanza dalla città, acquisendo quella evidenza scenografica consona ad una chiesa, come nelle raccomandazioni carline affidate alle *Instructiones*.

L'effetto è di grandiosa eleganza con le ali laterali arretrate e convesse che spingono in avanti la parte centrale dell'edificio, a sua volta anch'essa leggermente convessa, in un armonico movimento, vibrante alla luce e 'disegnato' dal gioco delle ombre, concavo-convesso-concavo-convesso-concavo. Al di sopra e ai limiti dell'aggettante cornicione marcapiano, che con il suo movimento segue tutta la facciata, due volute "a vento" o "bandiera", sormontate da acroteri, raccordano l'ordine inferiore al superiore; quest'ultimo, a sua volta, coronato dall'elegante timpano mistilineo, che si raccorda anch'esso al movimento di tutto il prospetto, è

Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Facciata



fiancheggiato da ulteriori acroteri, cui ne seguono altri alla sommità, ai lati della vistosa croce in ferro battuto.

La parte centrale dell'ordine inferiore, sulla quale si apre la grande porta di accesso, è delimitata da coppie di colonne su alto basamento, a loro volta rette da tre mensoloni cinque-seicenteschi. Sono le colonne binate a reggere la cornice sotto la quale si trova la trabeazione con iscrizione dedicatoria. La cornice fa da basamento alla sequenza di piccole paraste e poi, in asse con la porta e contenuta da colonne, alla nicchia con calotta a conchiglia, contenente la statua in pietra dell'Arcangelo Michele. Quest'ultima è una scultura di pregevole fattura e di lapicidi locali, che si ispira iconograficamente alla venerata statua di marmo bianco, attribuita al toscano Andrea Ferrucci di Fiesole (1465–1526), nella celeberrima grotta del santuario garganico.

Quasi anticipazione del programma iconografico interno, la facciata si preoccupa di recuperare e ridare nuova vita, adeguatamente impaginandoli, a significativi brani della vecchia fabbrica: mensole, colonne, paraste, stipiti, altri elementi decorativi di gusto, fattura, cronologia dichiaratamente rinascimentali. Oltre al portale e all'edicola con San Michele, racchiusi nella sequenza di colonne, il grande finestrone centrale assembla stipiti e ornamenti di carattere profano e con trofei di armi, tra loro raccordati, come si scorge nella trabeazione mistilinea, da elementi di nuova fattura. Essi provengono dalla antica chiesa dove, forse, erano posti ad ornamento di una o più importanti cappelle. Analoghe operazioni di ricomposizione e rinfunzionalizzazione si scorgono anche all'interno, ad esempio nella porta lungo il corridoio che collega la sacrestia con il presbiterio, in cui agli elementi di recupero se ne aggiunge un terzo, originariamente in posizione verticale, adattato con funzione di trabeazione. Gli stipiti, con protomi leonine, includono entro cartigli campi ora quasi completamente abrasi ma che un tempo dovevano contenere stemmi di famiglia, come si evince da alcuni dettagli. Analoghe osservazioni per il portale esterno d'ingresso dell'attiguo convento e per il grande lavabo, montato in sacrestia, con erme, telamoni, festoni, riadattati con gusto e abilità.

Sembra di cogliere, in questa grande operazione di 'cucitura' e ricomposizione, più che una motivazione di ordine squisitamente estetico ed ornamentale, l'intenzionalità di recupero, assieme alle pietre, della memoria

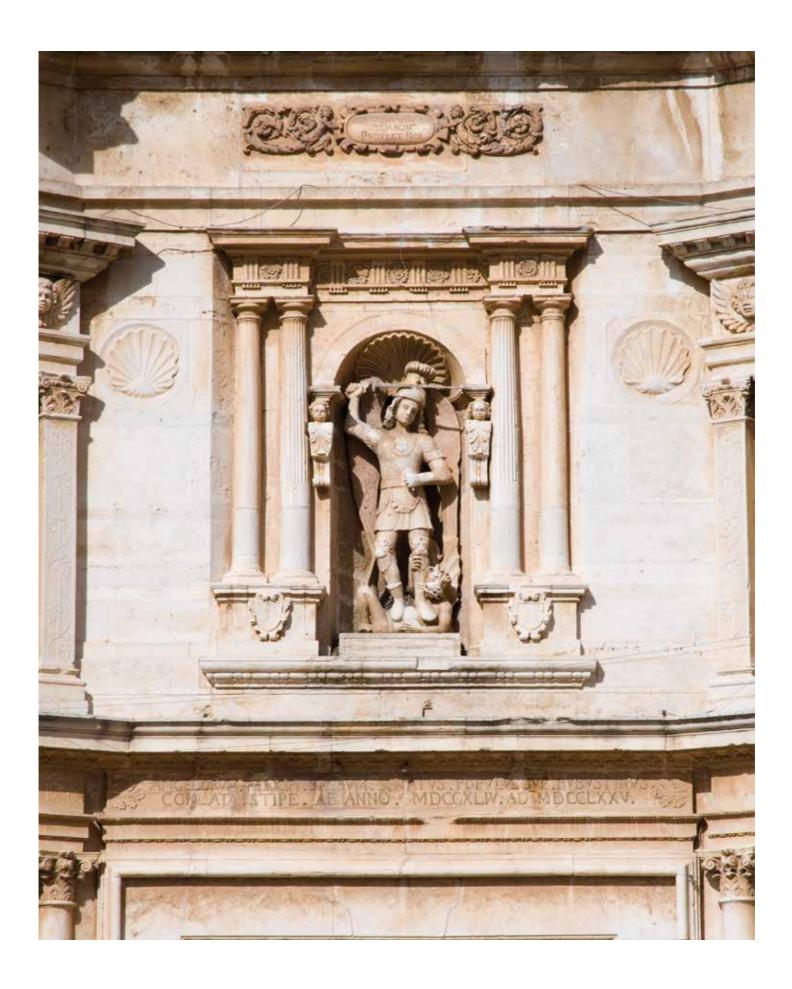
non solo architettonica ma anche religiosa e culturale, simile per certi assunti a quanto teorizzato dal vescovo Pompeo Sarnelli (1649-1724), "Dottor della Sacra Teologia, e delle Leggi, Protonotario Apostolico" erudito e stretto collaboratore del cardinale Vincenzo Maria Orsini (poi papa Benedetto XIII). Autore del trattato Antica Basilicografia (Napoli 1686), in cui, rifacendosi alle teorie del Baronio e del Borromeo, riconsiderava i luoghi di culto precostantiniani e la tradizione storica, la "venerabile antichità", cui si deve rispetto. È proprio in virtù del rispetto dovuto alle "costume antiche della Christianità" che il Sarnelli manifesta l'avversione per i "novatori" del suo tempo: "alla pressante urgenza dell'hic et nunc sostituisce l'obbligato excursus nella «venerabile antichità», alla secca norma da applicare subito la dissertazione storico-leggendaria e il mito delle origini, alla giustificazione nel presente l'autorità del passato"19.

In piena coerenza e aderenza ai dettami dell'edilizia sacra post tridentina l'interno della chiesa, a sviluppo longitudinale e grande unica nave, coperta con volta a botte unghiata, è tenuto insieme e coordinato dall'alto e aggettante cornicione in stucco che corre al di sopra delle cappelle per poi curvarsi nell'area del presbiterio. Dal finestrone centrale e da quelli laterali, di forma ellittica, filtra la luce che modella e sottolinea, con il gioco chiaroscurale, la vibrante ornamentazione in stucco, costolature e paraste. Una fuga di linee convergenti al luogo principale, anzi ai luoghi principali, in primis l'altare maggiore, poi quello della predicazione e, dirimpetto, l'organo.

A grandi linee lo schema di riferimento adottato è, anche in questo caso, quello "vignolesco" della notissima Chiesa del Gesù a Roma, capolavoro di Jacopo Barozzi (il Vignola, appunto), così declinato anche a Ruvo, pur negli adattamenti e semplificazioni e nei suoi accenti vernacolari. Le cappelle, ampie ma poco profonde, ricavate, tre per lato, nello spessore delle mura perimetrali, concorrono anch'esse, secondo uno schema planimetri-

Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Facciata, particolare

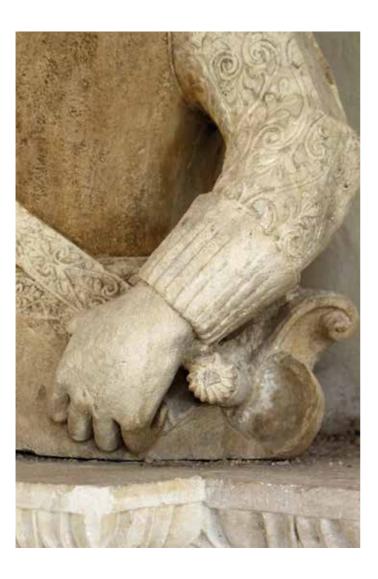
Alle pagine seguenti: Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Interno







co ampiamente diffuso, alla piena funzionalità dell'aula: non frapponendosi all'area propriamente liturgica, per altro elevata sul gradino mistilineo, sembrano porsi al servizio della religione, favorendo la partecipazione e consentendo la piena visibilità dell'azione rituale e della predicazione. La loro presenza continua ad assicurare, attraverso culti, devozioni e patronati, la sempre ricercata 'organizzazione del consenso', ma senza ora intralciare il nitore dell'insieme, lo stesso, per intenderci, che era stato fortemente pregiudicato nell'antica fabbrica dove, 'concorrenza' tra famiglie, iniziative costruttive e orientamenti devozionali più o meno assecondati, sepolture privilegiate, epitaffi e monumenti funerari avevano finito per infrangere l'unitarietà del tempio; quasi creato 'chiese' nella chiesa, con le numerose cappelle che agivano autonomamente, come luoghi sacri divisi e separati, in cui i titolari dei benefici celebravano decine e decine



di messe di suffragio e anniversari. E, di fatto, come anticipato nella facciata, si assiste soprattutto all'interno, a distanza di oltre un secolo dalle Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, composte subito dopo il 1572, amplificate dalla trattatistica che ne seguì, a una ridefinizione che, seppur non esplicitamente, trova le sue sorgenti nel Concilio di Trento, cui Carlo Borromeo diede piena e organica attuazione nella diocesi ambrosiana, divenuta ben presto termine di paragone per tutte le diocesi. Soprattutto, il Borromeo fu fonte autorevole di ispirazione per vescovi autenticamente riformatori a cominciare, per un riferimento a noi vicino, dal cardinale Vincenzo Maria Orsini, futuro papa Benedetto XIII, che sul modello carlino ricalcò tutta la sua azione di riforma di clero, liturgia, luoghi di culto, conventi. La centralità del tabernacolo con le specie consacrate, è l'inderogabile punto focale di tutto il tempio, il fulcro dell'adorazione cui devono convergere gli occhi, il cuore, la preghiera dei fedeli senza alcun intralcio e distrazione, o impedimenti visuali frapposti dagli ingombri di sepolcri, altari, monumenti, cappelle confraternali o altro.

Nel nuovo ordine spaziale e concettuale a fare per primi le spese, quindi, furono soprattutto i sepolcri, cenotafi e i monumenti funebri, assai numerosi nell'antica chiesa dove si erano andati affastellando nel corso dei secoli, uno vicino all'altro anche nella stessa cappella, senza alcun ordine se non quello dettato dalle convenienze del momento, creando così, possiamo ben immaginare, una confusione di stili e di qualità ormai non più in linea con il decoro tridentino. Vi è anche da aggiungere che molte cappelle, a causa dell'estinzione o più semplicemente delle mutate fortune delle famiglie che detenevano il patronato, non erano più curate e anzi si trovavano in abbandono e prive di suppellettili. Ci è giunto solo un significativo resto di queste antiche costruzioni, ma sufficiente a farci fare un'idea della commistione di stili e qualità. Il busto di gentiluomo che tramanda di sé un atteggiamento pio nonostante la sinistra

Lapicida pugliese della seconda metà del XVII sec. (Filippo Altieri?), Busto da cenotafio; a sinistra: particolare con l'elsa dell'arma bianca. Ruvo di Puglia, chiostro del Convento dei Minori Osservanti (foto di F. Di Palo, 2018)



poggiata sull'arma bianca, proviene dalla stessa chiesa. Opera in pietra e a tutto tondo di lapicida locale, è tradizionalmente riconosciuto come raffigurazione di Gabriele del Balzo Orsini (†1453), duca di Venosa e conte di Ruvo, che volle, per i noti legami con l'Ordine, la fondazione del convento di Ruvo ottenendo nel 1449 dal papa, Nicolò V, le debite autorizzazioni. Nessun apporto documentario suffraga un tale 'riconoscimento' e credo che il busto vada post datato di ben oltre un secolo e, di conseguenza, assegnato ad altro al momento ignoto personaggio. Tutto, infatti, porta ad ipotizzare una datazione alla seconda metà del XVII secolo: a cominciare dalle forme di pizzetto e folti baffi, la chiara fattura e ornamentazione dell'abbigliamento, il colletto largo e piatto, la tracolla e cintura a bassorilievo con ornati che paiono seicenteschi²⁰. D'altro canto nel chiostro, lungo la parete, è murata una lastra tombale realizzata da un lapicida dalla stessa sensibilità un po' naif, in cui è effigiato il sacerdote Muzio Caputi, anch'egli in posizione frontale e con mano destra al petto, berretta e libro di preghiera tra le mani, vestito dalla cotta ornata a onde parallele per rendere l'idea della plissettatura. Per quest'ultima datazione e identità sono certe per l'iscrizione che esalta le qualità morali e religiose, oltre che la munificenza verso la Chiesa e i poveri, del Caputi, la cui arma ricorre nell'edicola con calotta a valva di conchiglia, morto nel 1675. Affatto peregrina l'ipotesi, sulla scorta di valutazioni di ordine tecnico e formale oltre che cronologico, che ambedue i busti possano essere ricondotti alla bottega dell'altamurano Filippo Angelo Altieri (1646-1684), noto per le statue lignee dei Misteri nella chiesa del Carmine a Ruvo. Bottega di prestigio e assai richiesta anche per la lavorazione della pietra per ornamenti e statue.

Per tornare allo stato dei luoghi, la spazialità interna è caratterizzata dal raffinato susseguirsi delle paraste a coppia, ma tra loro distanziate, a sostegno, solo figurativo, della possente trabeazione, il cornicione, che corre lungo tutta l'aula dando vita a vistose sporgenze proprio in corrispondenza degli elaborati capitelli. Sulle stesse paraste si imposta, a solcare la volta a botte e con funzione di raccordo delle pareti laterali, la sequenza degli archi. Inoltre, tra una parasta e l'altra si aprono, a notevole altezza, nicchie – due per lato – con la calotta formata da carnose foglie di acanto, ben

incorniciate dagli ornati, entro le quali sono collocate le statue di santi cari all'ordine, che, gesticolanti, sembrano quasi sbirciare, come da 'palchetti' di teatro, su quanto accade in basso. Un magma fluido di stucco, di raffinato disegno, si dispiega, senza però mai risultare eccessivo, lungo tutto il tempio per poi dar luogo, nella curva del coro retroaltare, ad ornati ancora più vistosi, vibranti ed avvolgenti studiati, nel loro ricercato ed elegante viluppo, per includere la serrata successione delle cinque grandi tele, di dimensioni e profili diversi, e delle due nicchie contenenti altrettante statue. La fattura del candido magma conduce, anche in questo caso, a qualificate maestranze di stuccatori andriesi e, per lo specifico, a Giacinto Gentile e ai suoi collaboratori negli stessi anni impegnati a Ruvo nella realizzazione del cornicione per la chiesa del SS.mo Rosario dei Predicatori²¹.

È questa la parte in cui, anche per l'importanza che essa assume dal punto di vista architettonico ma soprattutto religioso, l'estro creativo del Gentile appare particolarmente felice e si lascia maggiormente apprezzare per ritmo e inventiva. Al centro è posto l'alloggio della grande tela di San Michele, sovrastato dallo Spirito Santo sotto forma di colomba svolazzante. Il festoso rincorrersi di foglie, volute e giochi mistilinei poi sfuma gradualmente ai lati includendo le due nicchie con calotta a conchiglia e, nella chiave, due grandi teste di cherubini con ali spiegate. Seguono altre due tele e, superate le paraste, i grandi medaglioni, incassati anch'essi nell'esuberanza uniformatrice degli stucchi. Lo stucco, insomma, sembra sottolineare la gerarchia del sacro dando maggior risalto al centro fisico ma soprattutto ideale e religioso in cui troneggia l'immagine del Titolare della chiesa e poi, nella scala dei valori, non 'celeste' ma strettamente locale, le altre raffigurazioni. La luce introitata dalle finestre circolari inscritte nelle unghie della volta, contribuisce ad esaltare, attraverso il gioco chiaroscurale, la bellezza degli ornamenti. A tale gioco partecipano le due grandi finestre, in asse sulla controfacciata e nel coro, che contribuiscono a modulare, nelle varie ore del giorno, la briosa luminosità. Al di sopra della finestra del coro, inscritta in grande unghia, si posiziona, enorme e ben in vista, entro l'enfasi di volute e fogliami, l'arma francescana: il braccio nudo di Cristo e quello dell'alter Christus, incrociati dinanzi alla croce.

Spiritualità e iconografia francescane. La nuova chiesa di Sant'Angelo, "grande e allegra"

"Dopo quella de' Scoloppi è notabile la Chiesa de' Minori Osservanti, intitolata Sant'Angelo. È questa grande, allegra, e contiene gli avelli gentilizi delle primarie famiglie"²². Così Fenicia definiva la chiesa a metà Ottocento e così essa si presenta ancora oggi, con l'interno "grande e allegro" giunto a noi, fortunatamente, integro.

Appena varcato l'ingresso della chiesa lo sguardo è immediatamente attratto dall'altare maggiore, fulcro dell'azione liturgica. Si tratta di un altare del cosiddetto tipo "a portelle", modello che ebbe ampia diffusione nelle chiese monastiche e conventuali, perché in linea con i postulati e la trattatistica post tridentina che auspicava la separazione dell'aula dal coro. A quest'ultimo i frati potevano accedere, appunto, dalle portelle poste ai due estremi. Le porte vere e proprie, ancora quelle originali e di raffinata fattura con fondo azzurrino e ornati "a grottesche" in argento meccato (gli stessi ornati sono ripresi nelle specchiature del pulpito e della 'cassa' dell'organo), si inseriscono entro eleganti stipiti e mosse trabeazioni pensate per far da supporto, come si vedrà, a busti di santi. Con Breve del 1748 l'altare fu dotato di privilegi spirituali da Benedetto XIV (1740-1758), come ricorda l'iscrizione a caratteri d'oro sulla bombatura della mensa. I putti capo altare, in posizione eretta, in pietra policromata, reggono cornucopie a supporto di impegnativi candelabri lignei. Nel complesso si tratta di una letterale trasposizione in pietra operata da valenti lapicidi locali di altare marmoreo 'alla napoletana', reso prezioso dalle sottolineature in argento meccato, dalle tinte azzurrine con cui sono evidenziati alcuni dettagli, dai ricorrenti e sinuosi cartigli, dalle 'incrostazioni' mistilinee di breccia corallina.

Al centro dell'altare prende forma il tabernacolo per la conservazione dell'Eucaristia, chiuso dalla pregevole porticina in rame originariamente dorata 'a mercurio', come si deduce da alcune tracce. Nei *cenni ricavati dalla Platea* si tramanda il nome della pia donatrice, "donna" Nicoletta Scaroncella e l'anno di esecuzione: 1840. Assai interessante, e opera di valente argentiere della capitale, su di essa è raffigurato il Cristo che regge con la sinistra la croce e distende la mano destra in basso,

per convogliare nel calice il sangue che fuoriesce dalla ferita. L'impostazione trova il modello di straordinaria efficacia nel Cristo di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva a Roma²³.

In un contesto caratterizzato da continui rimandi simbolici si tratta di una scelta iconografia non casuale perché in linea con l'azione pedagogica: essa richiama l'Allegoria del Sangue di Cristo o Corpus Christi e appare, quindi, intimamente legata alle celebrazioni del mistero eucaristico. Pur traendo origine dall'iconografia tre-quattrocentesca del Vir dolorum o Imago pietatis, tale raffigurazione riveste connotati gloriosi in quanto il Cristo, morto e risorto, è rappresentato vivo e vincitore, con i segni della passione. Il braccio destro è disteso lungo il fianco e con il palmo all'osservatore a simboleggiare il sangue salvifico che sgorga dalla piaga e viene raccolto nel calice eucaristico; la stessa croce non è portata sulle spalle quale strumento del martirio, ma, stretta nella mano sinistra, è esibita quale mezzo di gloria e redenzione. Un immediato riferimento iconografico, tra i tanti che possono essere indicati, è costituito dalla pregevole xilografia di fine '400 inserita in frontespizio del savonaroliano Breve e utile tractato della Humilità (1492). In conclusione nel deliberato disegno dei frati, anche la porticina del tabernacolo, che ai più sfugge ma che non è affatto marginale, costituisce elemento di meditazione in quanto, dalla 'materializzazione' del sacrificio della messa, si ha concreta visione della presenza reale e dell'adempimento della promessa di Cristo che il fedele è chiamato non a ricordare, ma a vivere ogni volta in cui si celebra il mistero: "chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna, e io lo risusciterò nell'ultimo giorno" (Gv., 6,45).

Parte integrante dell'arredo funzionale ma anche dei messaggi dottrinali e culturali controriformati di marca francescana, era costituito dal coro, del quale nulla si può dire circa le qualità formali e d'intaglio per essere stato sciaguratamente distrutto negli anni Sessanta del secolo trascorso. Una succinta ma efficace descrizione del Bernich restituisce alcuni significativi particolari soprattutto in merito all'apparato figurativo dove, accanto a bassorilievi raffiguranti l'Immacolata, San Pietro e la Maddalena, erano presenti numerose incisioni, a "firma di artisti di fama", con storie vetero e neo testamentarie e scene di genere.

Dietro quest'altare è il coro, i cui stalli sono ornati, nei riquadri delle spalliere, da buone incisioni riflettenti le stazioni della passione di N.S. Gesù Cristo. In quello di mezzo è rilevata l'immagine dell'Immacolata, nelle testate, a destra un San Pietro, a sinistra una Maddalena. Nelle spalliere degli stalli minori poi sono incisioni di paesaggi e di vari soggetti biblici. Queste pregevoli incisioni furono eseguite a Vienna, probabilmente vero la fine del secolo decimosettimo. Si leggono in esse delle iscrizioni in lingua latina e in lingua tedesca, e portano la firma di artisti di fama nella storia dell'arte del bulino²⁴.

Il ricorso a stampe ed incisioni per ornamento di arredi e mobili chiesastici fu alquanto frequente nel secolo XVIII. Un esempio è costituito dalla bella ed elegante bussola rococò, recentemente restaurata, nella chiesa di San Domenico a Rutigliano.

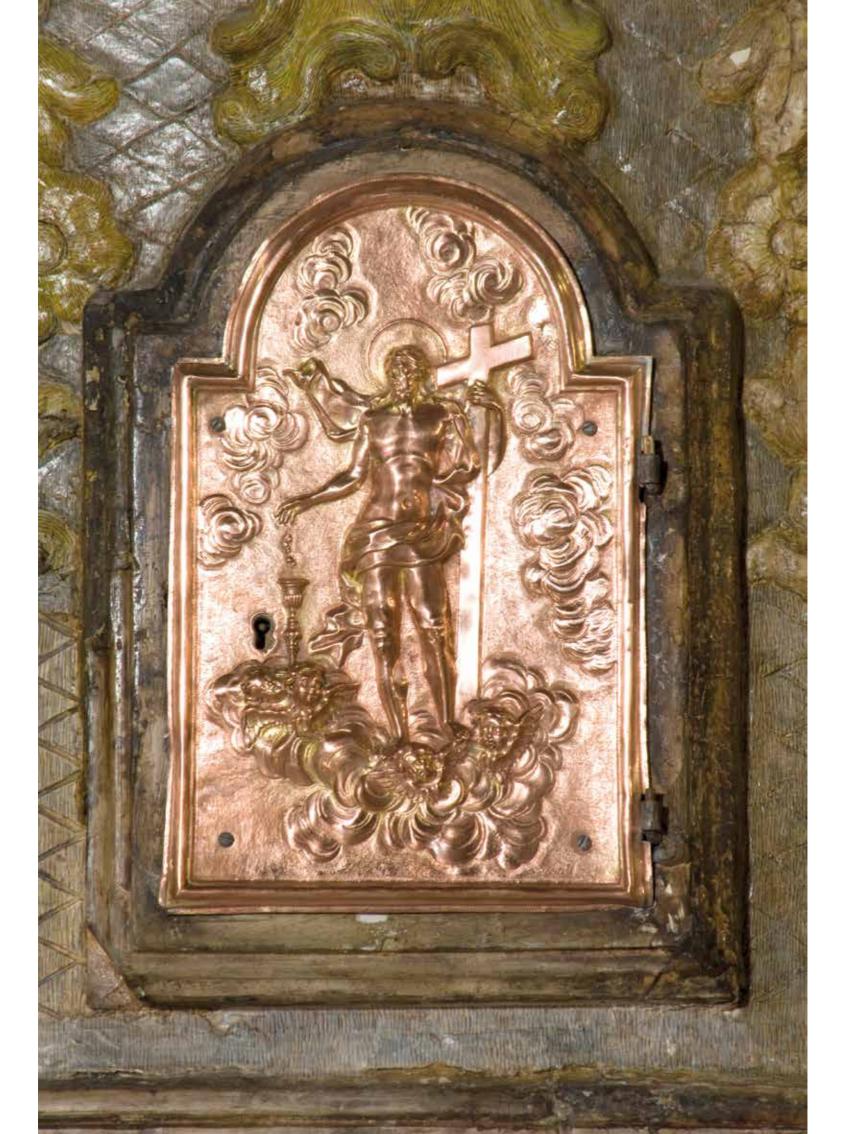
Fa da sfondo e raccordo al monumentale altare, proponendosi alla devozione dei laici e alla riflessione degli stessi frati riuniti nel coro, il ciclo che si dispiega sulla parete concava del presbiterio, racchiuso dalle figure di due grandi santi del francescanesimo: Bonaventura da Bagnoregio e Bernardino da Siena.

Cominciando da sinistra di chi guarda, apre la sequenza delle raffigurazioni l'ovale con il Doctor seraphicus, San Bonaventura da Bagnoregio, filosofo e teologo, personaggio chiave della storia e mistica serafici. Nato nel Lazio, a Bagnoregio, nel 1217, con il nome di Giovanni Fidanza, nel 1257, a Parigi, entrò nell'Ordine minoritico. Creato cardinale e vescovo di Albano da Gregorio X nel 1273, morì nel 1274. Fu elevato agli onori degli altari nel 1482 dal papa francescano Sisto IV. Per l'autorità dottrinale e gli scritti, tra cui assai noti la Legenda Maior Sancti Francisci e il trattato O crux frutex salvificus, Commentarius in quattuor libros Sententiarum (dal 1248), oltre al suo capolavoro mistico Itinerarium mentis in Deum (1259), che ebbero notevole importanza in campo filosofico e teologico, nel 1588 fu proclamato "Dottore della Chiesa". Come nell'iconografia consolidata la figura del santo, che occupa quasi interamente il campo, si erge solenne stagliandosi su un fondo nuvoloso; il volto è glabro e lo sguardo orientato in alto come a ricevere l'ispirazione divina. Un angelo sostiene il librone sul quale Bonaventura si accinge a scrivere; un secondo angelo, alle sue spalle, regge il galero cardinalizio, dignità richiamata sul semplice abito francescano dalla mozzetta orlata di rosso così come dalle asole, i bottoni e, sul capo tonsurato, il tipico zucchetto.

Dirimpetto e a pendant, il tondo raffigura, con analoga impostazione, l'altro grande santo della famiglia francescana Bernardino di Siena. Nato a Massa Marittima nel 1380 da nobile famiglia senese, fu tra i maggiori predicatori, non solo del suo tempo. Nell'anno 1403 entrò nell'Ordine dopo aver destinato parte dei beni personali a favore di poveri e istituti religiosi. Nelle infuocate prediche, invitato ovunque anche per la fama di santità e i poteri taumaturgici, promosse il culto al Santissimo Nome di Gesù dallo stesso mostrato nella tavoletta dipinta con il cristogramma JHS che recava sempre con sé al punto da divenirne poi l'attributo principale. Il fervore della predicazione e le masse che muoveva furono tali da creare preoccupazioni nell'establishment ecclesiastico: accusato di eresia Bernardino fu costretto, per ben due volte, nel 1427 e nel 1431, a difendersi a Roma. Morì nel 1444 e fu elevato agli onori degli altari nel 1450, ad appena sei anni dalla morte, da papa Niccolò V. Il dipinto in questione lo raffigura esile e con volto emaciato, per le penitenze e le pratiche ascetiche cui si sottoponeva, nell'atto di scrivere le sue famose prediche sul grande libro, mentre un angelo lo aiuta reggendo il calamaio in cui intingere la penna. All'altro lato un secondo putto sostiene e indica il sole raggiato con il trigramma IHS sormontato dalla croce. Significativa la presenza, ai suoi piedi e sulla nuda terra, delle mitre vescovili: stanno a simboleggiare la rinuncia, per ben tre volte, all'episcopato di cui non si sentiva degno e che non accettò anche per non pregiudicare il carisma missionario.

Circa l'autore dei due ovali, il tono discorsivo e vernacolare, con le figure dilatate e un po' tronfie, specie quelle degli angioletti di accompagnamento, indurrebbe a pensare a modesti pittori tra quelli attivi nell'ambito locale e che riscossero un certo successo, quali furono il terlizzese Gioacchino Quercia (1725-1817), per altro presente a Ruvo con la tela so-

Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Interno, porticina del tabernacolo dell'altare maggiore, 1840



Qui e alle pagine seguenti: Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Interno, particolari della decorazione a stucco

















prapporta alla chiesa dei Cappuccini²⁵, ma soprattutto Saverio (1681-1763) e Giuseppe De Musso (1716-1796), padre e figlio, attivi con la loro bottega a Giovinazzo, città che conserva il maggior numero di opere²⁶. Soprattutto a Saverio, sebbene la contiguità e stretta collaborazione tra i due renda assai labile il confine del loro fare pittorico, sono propenso ad attribuire le tele.

Poste in secondo piano le questioni puramente critico artistiche e che rientrano nella scelta operata dai committenti di privilegiare la 'comunicazione' rispetto al prestigio delle 'firme', la presenza dei due santi assume un significato ben preciso e profondo, che va ben al di là del semplice e dovuto omaggio di venerazione ai due campioni dell'Ordine serafico, in quanto essa racchiude messaggi precisi e intellegibili



a tutti - sicuramente al tempo di riferimento, assai meno oggi - circa i fondamentali della spiritualità e missione dei Francescani. È notorio quanto, a supporto della loro predicazione e aderenza sul popolo cristiano, i frati si servissero degli exempla fidei, cioè della testimonianza diretta dei santi propri dell'Ordine, per le conclamate virtù e per come queste erano state amplificate dalle costruzioni letterarie e agiografiche, ai fini dell'ammaestramento e inculturazione religiosa delle masse. Se il Doctor seraphicus incarnava il raffinato teologo e filosofo, quindi la disciplina severa di studio, approfondimento e interpretazione dei testi sacri alla base della predicazione, e al contempo esaltava il fondamento storico e la tradizione dell'Ordine (Bonaventura fu il biografo del Patriarca), Bernardino da Siena rappresentava il ministero specifico della predicazione e direzione delle coscienze, la missione apostolica dei seguaci di Francesco cui erano tenuti i frati a costo – sull'esempio proprio di Bernardino - del rifiuto di ogni mondana comodità e carriera ecclesiastica (nello specifico la triplice rinuncia all'episcopato).

Agli ovali anzidetti seguono gli antichi dipinti della Madonna e santi e quello del Beato Salvatore da Horta, e poi le due grandi e ben lavorate nicchie con le statue di San Pasquale Baylon e San Pietro d'Alcantara. Di tutti si dirà.

Nel luogo preminente ed entro la fastosa cornice in stucco che si riverbera, quasi come eco, nello spazio dando luogo ad eleganti volute, è collocata la grande tela della *Cacciata degli angeli ribelli*. Preferisco questo titolo a quello più scontato e banale di San Michele, la cui figura occupa maestosa e imperante la parte centrale dell'opera, perché alla semplice rappresentazione dell'Arcangelo vittorioso il pittore, certo sotto

Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. A sinistra: interno, angelo capoaltare; a destra: interno, pulpito

> Alle pagine precedenti: Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo. Interno, altare maggiore





Pittore pugliese del XVIII secolo (Saverio e Giuseppe de Musso ?), San Bonaventura da Bagnoregio. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Pittore pugliese del XVIII secolo (Saverio e Giuseppe de Musso ?), San Bernardino da Siena. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo

dettatura dei frati, preferì la scena della lotta epica tra il bene e il male. In essa, infatti, si esalta il momento preciso della vittoria del Principe che scaraventò dal cielo, Lucifero dopo averlo destituito dal fittizio trono di menzogne, reo di essersi posto sullo stesso piano di Dio; così come discacciati negli abissi eterni furono tutti gli angeli che lo seguirono. Il riferimento chiaro e diretto è al Nuovo Testamento, precisamente al testo giovanneo dell'Apocalisse (12, 7-9): "E vi fu battaglia in cielo: Michele e i suoi angeli combatterono col dragone, e il dragone e i suoi angeli combatterono, ma non vinsero, e il luogo loro non fu più trovato nel cielo. E il gran dragone, il serpente antico, che è chiamato Diavolo e Satana, il seduttore di tutto il mondo, fu gettato giù; fu gettato sulla terra, e con lui furon gettati gli angeli suoi".

Michele rifulgente di luce divina, nella suntuosa armatura di condottiero, il cimiero piumato, i calzari d'oro, le ali nell'apertura del volo, il mantello rosso simbolo di regalità che si libera in ampi svolazzi accentuando il movimento, la spada fiammeggiante nella destra, plana con eleganza sulla figura nuda e sconfitta di Lucifero. Il demone, dall'espressione ferita e sfigurata dalla malvagità, la bocca spalancata come a vomitare volgarità e imprecazioni, che impugna, in ultimo ma vano tentativo di reazione, un corto tridente, è stato appena spodestato dal suntuoso trono su cui si era assiso e che, visibilmente, precipita insieme a lui. Sono precipitati nella parte bassa, agli inferi, nelle brumose atmosfere dell'Inferno, tutti in preda ai contorcimenti della disperazione e del dolore, gli altri angeli ribelli che avevano osato sfidare Dio. Sull'agitato groviglio di corpi resi nudi dal peccato e dalla dannazione eterna, risalta ancor più la bellezza, che non è solo fisica, di San Michele. Noncurante di Lucifero il suo sguardo è rivolto all'osservatore, espediente che attualizza il messaggio: ispirando fiducia nella sua protezione, l'Arcangelo mette in guardia e invita a non considerare la lotta contro il male come chiusa, ammonisce a non percorrere le vie di Satana e cedere alle sue lusinghe, a non allontanarsi dai precetti della Chiesa; a non macchiarsi delle sue infamie per non essere, come lui, sfigurati dal peccato e scaraventati all'Inferno quando, il dies irae, i malvagi incorreranno nella condanna senza appello di Dio. Il suo stesso nome è monito: Mīcha'ēl in ebraico significa appunto, Chi come Dio? e risuona quale grido di guerra contro

chiunque attenti alla superiorità di Dio o si ponga sul suo piano. Per questo Michele, nel nostro dipinto, punta l'indice ai caratteri d'oro che, tra teste cherubiche, formano la scritta QUIS UT DEUS (chi come Dio): nessuno, pena la dannazione eterna, mosso dai peccati capitali della superbia e dell'invidia, osi sfidare ed ergersi mettendo in dubbio la supremazia dell'Altissimo e ignorare i suoi comandamenti.

Poche le informazioni nel dipinto, opera di "buon pennello" – che possiamo supporre quale edizione eseguita per la nuova chiesa al posto più che di un dipinto precedente dell'antica statua, sostituita per aggiornarne il messaggio. Nella Platea è riportato, infatti, che "sopra l'altare maggiore anticamente si fu venerata la statua di San Michele, poi però, come in tutte le chiese, fu sostituita dal Crocefisso. Però a divozione di molti, fu fatto dipingere da buon pennello, in mezzo a cornice di stucco, nel centro del coro, il Santo trionfante arcangelo, in atto di voler percuotere Lucifero ed i suoi compagni cacciati dall'Empiro".

Circa l'autore è da rintracciarsi nell'ambito dei solimeneschi che ripropongono le invenzioni proprie del maestro e, per lo specifico, il turbinoso *San Michele Arcangelo* nella chiesa di San Giorgio a Salerno, di pressochè analoga impostazione anche se di ben più alta qualità, dipinto da Francesco Solimena intorno al 1680. Ma va pure evidenziato, per l'impostazione generale e soprattutto per le figure dei demoni, il prestito da Luca Giordano nel *San Michele precipita gli angeli ribelli* (1698c) a Vienna (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie) e, con particolare riferimento ai demoni, *l'Apollo e Marsia* nel Museo di Capodimonte a Napoli, dello stesso Giordano²⁷.

Pittore napoletano del XVIII secolo, San Michele Arcangelo. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Dalle Fiandre a Bari: Gaspar Hovic, pittore dei Francescani

Al recupero e reinserimento di alcune antiche immagini, ma solo alcune di quelle che sicuramente mantennero nel tempo il loro valore storico e cultuale, sembra affidata la continuità, e cioè il compito di saldare insieme la tradizione figurativa dell'antica chiesa con la nuova.

Possiamo ricostruire solo per sommi capi, e per via indiretta, ad esempio utilizzando le scarne informazioni ricavabili dai testamenti, le cappelle con i relativi titoli e patronati, in cui solo talvolta si citano anche le immagini di culto, rinviando, per uno sguardo più dettagliato, al saggio di Di Puppo in questo volume. In una chiesa segnata preminentemente dalla devozione mariana, caratteristica dei Francescani, troviamo attestate, tra fine Cinquecento e inizi Seicento, le cappelle dell'Annunziata, di patronato dei Caputi²⁸, Concezione (famiglia Menna), Madonna di Monserrato (Griffi)²⁹, Visitazione della Madonna (Catalano)³⁰, Santa Maria degli Angeli (Mondelli)³¹, Santa Maria di Costantinopoli (Pepe), Santissimo Crocifisso (Facchino)³²; per le intitolazioni ai santi, oltre alla cappella di San Francesco d'Assisi, in cui officiava la confraternita omonima³³, sono testimoniate le cappelle di San Francesco di Paola, Sant'Antonio di Padova, San Leonardo³⁴. Non siamo in grado di dire se molte opere, previste nelle disposizioni testamentarie e finanziate con lasciti ad pias causas, siano poi state effettivamente eseguite nel rispetto delle volontà dei testatori, come si ha ragione di credere.

Anche nell'antica chiesa l'altare maggiore, come naturale, era dedicato a San Michele Arcangelo. Per l'ornamento e restauro di esso Laudonia Abenanti, che dispose la sepoltura propria nella cappella della Madonna degli Angeli, agli eredi Prospero e Manlio Avitaja comandò di far costruire o comprare una "ferriata", "quale s'habbia da ponere nell'arcata della Cappella d'esso Manlio", cioè la cappella di famiglia. Dispose inoltre che il "consanguineo" Manlio, con 50 ducati, facesse edificare

l'arcata di nuovo avanti l'altare maggiore del Glorioso San Michel'Arcangelo con sgarrupare l'arcata vecchia che vi si trova al presente, et alzarla al pare delli travi del tetto di detta Chiesa à quella proportione che ricercarà. Con sgarrupar ancora la lamia soprastà à detto Altare, et alzarla di nuovo à quella proportione che bisogna, ò altrimenta li voglia convertire à farne lo suffitto, parte di quello in detta Chiesa ad arbitrio di detto Manilio, con obligo però che li padri, sono e staranno in pro tempore in detto luoco, siano obligati in perpetuo celebrare per l'anima d'essa testatrice due messe al mese, et una esequia l'anno di quel giorno che passerà da quest'a miglior vita³⁵.

Tutte queste cappelle erano sicuramente dotate di immagini sacre dipinte su tela. Ce ne sono giunte, come accennato, solo alcune integrate nell'arredo della chiesa settecentesca.

Sull'altare maggiore, al lato sinistro di chi guarda, fu ricollocata, adattandola all'andamento convesso della parete, la grande pala che da sempre, negli studi di storia locale e dalla critica, è stata individuata come *Madonna degli Angeli* dipinta, come riportato dalla firma nell'angolo a sinistra, in basso, da Gaspar Hovic nel 1598. Credo che l'intitolazione vada corretta – e la cosa se confermata non sarà di poco conto – con quella di *Madonna di Costantinopoli*, culto anch'esso promosso con slancio dai Francescani. La correzione è suggerita dalla stessa iconografia che non si addice al Perdono della Porziuncola con specifica impostazione figurativa in cui San Francesco ottiene da Gesù, per intercessione della Vergine, l'indulgenza e il perdono dei peccati.

La costruzione del nostro dipinto prevede sì la presenza di Francesco che, sulla sinistra si rivolge supplice al gruppo divino in alto e con il suo cingolo, annodato tre volte e qui usato quale strumento di salvezza, 'pesca' le anime che si dimenano, anelanti la salvezza, tra le vampe dal Purgatorio, ma anche, sull'altro lato, quella di San Giovanni Battista che, vestito di pelli di cammello e con l'indice puntato, guarda all'osservatore, come nelle più 'classiche' pale d'altare. Ai piedi del Precursore è raffigurato il committente, con ritratto assai realistico evidenziato dalla forma oblunga del

Gaspar Hovic (1550c.-1627), Madonna di Costantinopoli e i santi Francesco d'Assisi e Giovanni Battista, 1598. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



volto, occhiaie, pizzetto e baffi, lo sguardo intrigante e altri dettagli fisici sui quali il pittore si sofferma con particolare precisione, quale il 'porro' sul naso. Si tratta di un nobile uomo d'armi, come denuncia l'armatura che indossa, smanioso di farsi 'riconoscere' dai contemporanei ma anche di tramandare memoria di sé ai posteri, ai quali guarda direttamente certo di poter confidare, non liberandosi definitivamente dall'atteggiamento un po' altezzoso mostrato in vita, sul loro suffragio.

Nella calcolata costruzione piramidale chiara è la gerarchia del sacro e la 'contestazione' esplicita di tutto quanto era stato oggetto dei duri attacchi dei riformatori: dall'esistenza del Purgatorio, al suffragio per i defunti, alla mediazione dei santi e della Vergine, alle varie devozioni poste in atto dagli ordini religiosi, in questo caso quella del "cordone", quali mezzi di salvezza.

Il profondo e arioso paesaggio che si apre in basso, tra le figure dei due santi, dipinto nei dettagli con assoluta precisione 'fiamminga', ricco di rocce, anfratti, ruderi, alture, piante e alberi, reca al centro, inginocchiato e con le braccia aperta, la figurina di spalle, sino ad oggi mai notata, di San Francesco nell'atto di ricevere le stigmate sul monte della Verna: una singolare commistione iconografica che identificando Francesco quale *alter Christus*, rafforza la possibilità di salvezza per i meriti della 'sua' passione.

La parte alta della composizione è interamente occupata dalla visione celeste con la Vergine assisa sulle nuvole e il Bambino benedicente e con il globo terraqueo nella mano sinistra. Tutt'intorno, nelle atmosfere dorate del Paradiso, si dispone in circoli, nelle luminosità rarefatta degli sbuffi d'aria, la folla degli angeli in vari atteggiamenti e che dialogano, gesticolando amabilmente, tra loro, quasi con l'aria curiosa di chi assiste ad una rappresentazione teatrale, attenti a non perderne un passaggio. Due di essi, svolazzanti in alto, reggono, toccandola con i pregiati drappi serici quasi a non volerla contaminare, la preziosa corona d'oro tempestata di gemme, in corrispondenza del capo della Madonna. Una analoga impostazione conserva, a distanza di meno due decenni, la Madonna di Costantinopoli dipinta da Antonio d'Enrico (Tanzio da Varallo, c. 1575-c.1632) per la Collegiata di Pescocostanzo³⁶: indizio della circolazione di un modello cui può essersi attenuto, con la libertà del caso, anche l'Hovic.

Per tornare al nostro dipinto e al suo titolo, un utile elemento di confronto iconografico e di impostazione già suggerito dalla Calò³⁷, seguita da Basile Bonsante che ne individua in alcuni dettagli le "palmari identità"38, è costituito dalla Madonna di Costantinopoli con i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena, opera firmata e datata 1599 dal pittore fiammingo, nella chiesa dei Minori Osservanti, dedicata a Sant'Antonio, a Polignano. In essa il pittore, abbandonata ogni libertà interpretativa, appare più ligio alle richieste della committenza, soprattutto più 'ortodosso' nella restituzione di una 'icona' del tipo bizantino dell'Hodighitria con la Vergine come isolata dal contesto da nuvolato soffice e luminoso, in rigida posizione frontale che indica, con la mano destra, il Bambino benedicente. Su tale opera più recentemente Stefano De Mieri evidenzia le influenze e i contatti con la colonia dei fiamminghi attivi a Napoli nella cerchia di Teodoro d'Errico e Cornelis Smet³⁹. Per il 'tipo' della Madonna sicuramente doveva esservi una immagine diffusa nelle chiese dei Minori se anche a Terlizzi essa viene riproposta, pari pari, in una tela, che a giudicare dalla superstite parte centrale doveva essere di notevoli dimensioni e con il solito accompagnamento di santi, da me ricondotta al fiandrese. Anche in questo dipinto l'Hovic opera una netta separazione della Madonna dal contesto e la immerge totalmente nell'atmosfera iridescente, resa con pennellate fluide anzi liquide e luminose: due angeli riccioluti, con il curioso naso 'a patata', sorreggono in alto la preziosa corona d'oro sulla quale il pittore si sofferma, con compiacimento tutto fiammingo, a rendere la preziosità dell'oro e dei riflessi di perle e gemme di cui è tempestata. Tutto, a cominciare dai vestimenti e dalle pose, rinvia a modelli bizantini delle icone mariane: la Vergine con la destra indica il Bambino, dai capelli come fili d'oro e i caratteri fisiognomici alquanto forzati; l'Infante, a sua volta, con la mano destra sollevata, benedice, particolare che non deve sfuggire, "alla greca", mentre nella sinistra regge il globo terraqueo, simbolo della sovranità, sormontato da un'esile

> Gaspar Hovic (1550c.-1627), Madonna di Costantinopoli e i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena, 1599. Polignano, chiesa di Sant'Antonio



croce d'oro⁴⁰. L'aspetto iconografico e tematico è ripreso, ma anche qui con deroghe e presumibilmente gli adattamenti consentiti dalla situazione locale, nella *Madonna degli Angeli*, questa certamente più vicina alla pala di Ruvo, nella chiesa di San Francesco alla Scarpa a Bitonto.

Se ulteriori auspicabili ricerche riconosceranno e confermeranno la diversa titolazione dell'opera di Ruvo e, con essa, accerteranno la pertinenza del dipinto all'antica cappella della Madonna di Costantinopoli, verrà anche meno la committenza nell'ambito dei Carafa titolari della cappella della Madonna degli Angeli, patronato poi passato alla famiglia Avitaja cui la cappella fu ceduta⁴¹.

Il culto alla Madonna di Costantinopoli, la cui immagine, secondo la tradizione, fu donata da Eudosia all'imperatrice Pulcheria per poi essere trasportata in Occidente, matrice di innumerevoli copie, fu fatto proprio e promosso dai Francescani⁴². Una immagine della Madonna *Hodhigitria* aveva salvato Gerusalemme in più occasioni e ancora nel 1453, dall'assalto dei Turchi che l'avevano messa a ferro e fuoco, facendo cadere copiosa la pioggia salvifica che spense gli incendi ma che tramutò il mare in fuoco mettendo in fuga gli assalitori. L'intervento della Vergine fu poi esteso alla protezione delle città dall'infierire delle epidemie e altri eventi naturali.

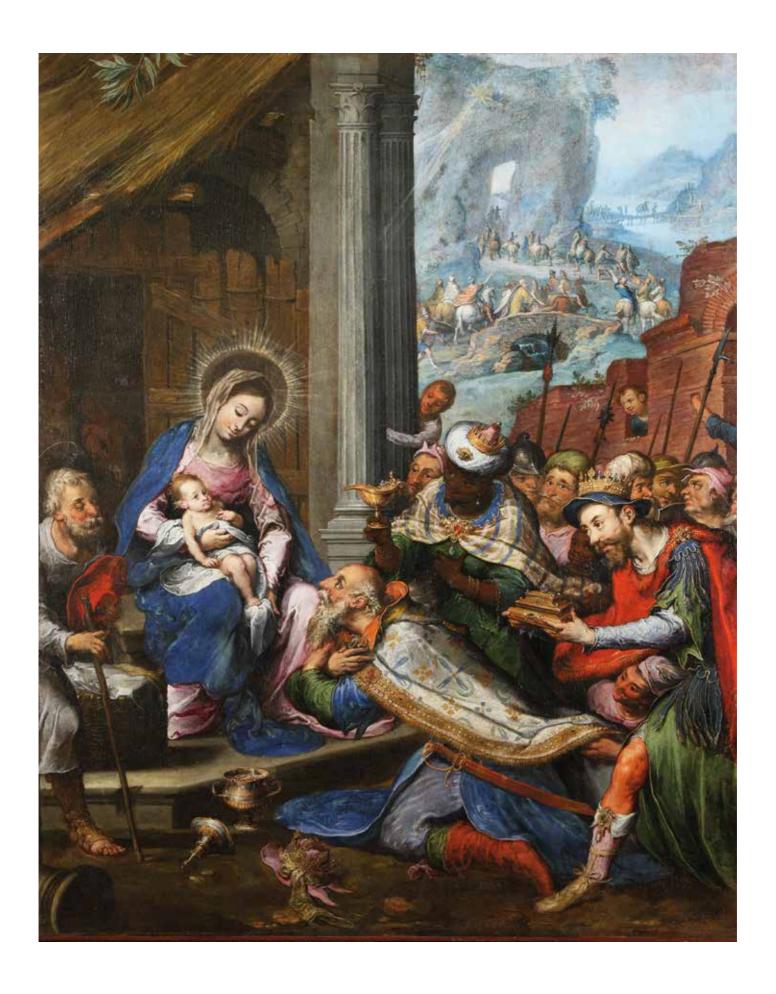
Altro dipinto dell'Hovic presente in Sant'Angelo, anche se questa volta fuori contesto e poco visibile perché collocato sulla bussola d'ingresso, è la "fiabesca" - così la definì Michele D'Elia - Adorazione dei Magi, firmata e datata 1613. Recentemente restaurata e restituita alla raffinata e brillante cromia originaria, è l'ultima opera che ad oggi si conosce dell'artista ed è considerata il suo capolavoro⁴³. La sua collocazione antica era nell'omonima cappella di patronato degli Avitaja, cappella di cui abbiamo una sommaria descrizione, con l'evidente errore nella data del dipinto - 1512 anziché 1613 - nell'inventario, ossia Platea dei beni e delle rendite del Monte Zaza-Avitaya, del 1724: "Una cappella posta dentro la Venerabile Chiesa di Sant'Angelo de PP. Minori Osservanti di questa Città in Cornu Evangelij dell'Altare Maggiore con celebre Pittura dè Santi Maggi, fatta da Gasparo Ovicchio in Bari nell'Anno 1512; dentro della quale Cappella, oltre d'un mausoleo, vi è un Sepolcro con Pietra di Marmo; la medema è Gentilizia

dell'Illustre Fameglia Avytaia, e spetta ad'esso Pio Monte, in virtù della donazione generale fattaseli dalla quondam Silvia Avytaia in Giugno 1698, come per Notaio Pellegrino", completata dalla trascrizione dei vari epitaffi, il cui testo fu trascritto "à futura memoria" 44.

Quello della santa nascita di Gesù è episodio centrale della predicazione francescana in quanto agli aspetti sentimentali e affettivi per il Dio bambino, nato da Maria vergine in una stalla, tema dalle inesauribili possibilità di sviluppo nella predicazione, si affiancano aspetti più specificamente teologici e dottrinali insiti nell'*epifania*, cioè nella «manifestazione» al mondo di Gesù Cristo, e rivelazione del Messia d'Israele ai popoli pagani; inoltre nella sua essenza di Uomo e di Dio, riassunti nei simbolici doni che i re recano al divino Infante: oro per la regalità, incenso per la divinità, mirra sostanza con cui si ungevano i morti.

Secondo una costruzione che non è nuova – ad esempio la celebre Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano, ora a Firenze, Galleria degli Uffizi – la scena principale è decentrata, si svolge tutta a sinistra per consentire lo sviluppo davvero sorprendente della rappresentazione che guida l'osservatore a seguire, dal primo piano, il corteo che si allontana sino ad essere completamente fagocitato dalle atmosfere. Ai solenni templi di marmo ma ormai in rovina, simboli della civiltà e religione dei "gentili" sopraffatta dalla venuta del cristianesimo, si affiancano le sterpaglie, i legni malamente inchiodati e gli incannucciati della dimora in cui il Re dei re scelse di nascere, riscaldato dal fiato del bue e dell'asino dei quali appena si percepiscono, nella penombra della spelonca, le teste. I gesti pacati e misurati, di movenze tutte cortigiane, dei vari personaggi dalla realistica resa degli incarnati, esaltano l'effetto di ori, broccati, gemme, perle, sete dai colori straordinari negli accostamenti di bianco, azzurri e verdi, toni ombrati, rosso sino al taffetà delicato e cangiante della veste della Madonna, esaltati di giochi di luce e dalle ombre, che conferiscono effetti straordinari di preziosità ed eleganza. La Madonna,

> Gaspar Hovic (1550c.-1627), Adorazione dei Magi, 1613. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



dall'espressione materna dolce e serena, posta su un gradino che la eleva spiritualmente prima ancora che figurativamente, mostra epifanicamente il piccolo Gesù avvolto nei lindi panni, dopo averlo prelevato dalla culletta costituita dal cesto di vimini alla sua destra; la mano sinistra, con gesto protettivo e di grande affetto, regge il piedino. A fianco, appena entrato e come sorpreso, richiamato dal rutilante clamore, il vecchio San Giuseppe, poggiato al bastone, che, con gesto di buona creanza, si toglie l'umile e malandato cappello di felpa rossa, quasi a voler salutare, con il riguardo che si deve, i prestigiosi 'ospiti' che sembra interrogare, come negli 'apocrifi': "chi siete?". A prostrarsi per primo è il Mago vecchio, il profilo caratterizzato dal naso pronunciato e adunco e dalla barba folta e lanuginosa, il capo lasciato scoperto dal fastoso e curioso copricapo poggiato a terra; incrocia le mani al petto e dirige lo sguardo adorante al piccolo Gesù. Lo sguardo dell'osservatore è richiamato dallo sfarzoso manto di seta bianca operata a motivi floreali e orlato di frange dorate e perle applicate, terminante con curioso cappuccio e nappa, dai lembi tenuti insieme dal vistoso fermaglio; per impedire che possa venire a contatto con il suolo è retto da un sorridente paggio di pelle scura che indossa caratteristico copricapo piumato. In primo piano è posto il prezioso calice a due anse, aperto, il coperchio a terra, per far vedere il contenuto: un gruzzolo di monete d'oro. Con mantello rosso fermato sulla spalla, il capo coronato, i preziosi stivali con gemme e perle, l'altro Mago si slancia in avanti per porgere il proprio dono: una cassetta d'oro finemente cesellata contenete la mirra. Tra questi due si colloca il terzo re, di carnagione nera, con turbante ingioiellato e grande perla alla sommità (anche il pendente all'orecchio termina con una perla), mantello bianco decorato dal raffinato motivo a fasce alternate azzurre e rosa; con la destra sostiene una 'navetta' d'oro di uso liturgico, a significare il contenuto che, appunto, è l'incenso. Tutt'intorno è una folla per 'soli uomini' - mi pare utile far notare che a parte la Madonna mancano in assoluto personaggi femminili -. Nella mischia si lascia notare, al centro, l'uomo con turbante verde che guarda direttamente fuori dalla scena e con gli occhietti vispi sembra ammiccare e richiamare su sé stesso l'attenzione dell'osservatore, più che partecipare al sacro evento; pare soprattutto interessato a ciò che accade fuori dal quadro, a intercettare, cioè, le reazioni del devoto riguardante. Sono portato a considerarlo, per l'espressione profonda e intrigante, la fisionomia realistica, quale puntuale ritratto di un protagonista contemporaneo se non, come pare denunciare la carnagione chiara e la barba con il baffo arricciato alle punte e i capelli rossicci, vien da dire tipicamente 'nordici', proprio l'autoritratto dell'Hovic, che ai tempi del dipinto ruvestino doveva avere 63 anni. Stessa postura e sguardo all'esterno anche per il personaggio sulla destra, purtroppo 'tagliato'. Ragazzini tra il divertito e il curioso, si arrampicano su colonne e sbucano dai muretti per partecipare anch'essi, a modo loro, alla scena. Oltre le mura, in un paesaggio suggestivo e sempre più rarefatto nei vapori in lontananza, il lungo corteo dei Magi con soldati a cavallo e a piedi, cammelli, fanti trombettieri, nel sali scendi delle colline e di porte naturali nelle rocce, ponticello in muratura, sotto il quale scorre il fiume che forma cascate, o, ancora più in lontananza, quello in travi e pali, a scavalcare acque più placide. In alto, a guida del serpentinato corteo ma con i raggi orientati alla testa della Madonna, la stella cometa. Il brusco taglio di alcuni volti lascia supporre che la tela sia stata dimensionata e ridotta in un secondo momento.

A guardare bene i vangeli "sinottici" tacciono sull'adorazione dei Magi ad eccezione di Matteo che si limita a poche battute: dopo essere stati ricevuti segretamente da Erode "udito il re, essi partirono. Ed ecco, la stella, che avevano visto spuntare, li precedeva, finchè giunse e si fermò sopra il luogo dove si trovava il bambino. Al vedere la stella, provarono una gioia grandissima. Entrati nella casa, videro il bambino con Maria sua madre, si prostrarono e lo adorarono. Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra. Avvertiti in sogno di non tornare da Erode, per un'altra strada fecero ritorno al loro paese" (Mt 2, 9-11).

Nicola Gliri (1630-1687), Beato Salvatore da Horta, 1680. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Il testo di Matteo, come evidente, non li chiama re ma parla di Magi – "a tempo del re Erode, ecco, alcuni Magi vennero da oriente a Gerusalemme" – non ne dice il numero e neanche le provenienze come siamo noi abituati a identificarli, financo non riferisce i nomi. Furono i "vangeli apocrifi" ad aggiungere dettagli che ebbero straordinari sviluppi nella letteratura religiosa e soprattutto nell'arte: i cosiddetti Protovangelo di Giacomo, il Vangelo dello Pseudo Matteo, il Vangelo armeno dell'Infanzia. È in quest'ultimo (che per altro data al 6 gennaio la santa nascita e al 9 l'adorazione) che troviamo fissato a tre il numero dei Magi e assegnati i nomi e i paesi di provenienza: Melkon re dei Persiani, Gaspar re degli Indiani, Balthasar re degli Arabi.

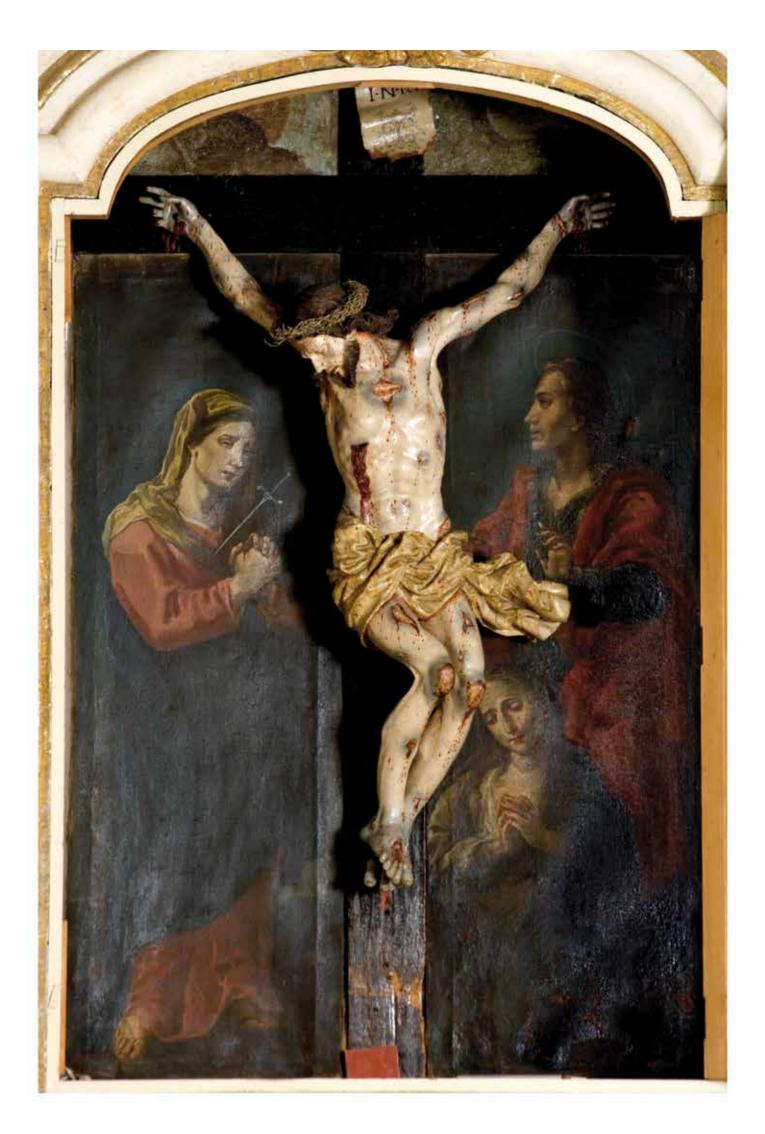
Come si può constatare furono quindi gli 'apocrifi' a ispirare la scena, arricchendola di particolari, a loro volta variamente ripresi e adattati; ed è ad essi che, in linea con i temi francescani, sempre attenti alle ricostruzioni verosimili e agli aspetti affettivi e sentimentali oltre che teologici, i frati posero particolare attenzione per rendere reale e concreta, ma anche 'attraente' la loro predicazione tutta orientata a porre in evidenza il mistero della fede e con essa tutti quegli aspetti simbolici tra cui la conversione delle genti, di cui i Magi, provenienti da ogni angolo della terra, dopo i pastori risvegliati nella notte santa, divennero emblema, i primi pagani ad essersi convertiti. Un tema che si presta assai bene a sottolineare la missione di evangelizzazione universale affidata all'Ordine. Ma allo stesso tempo, attraverso il pennello e la sensibilità dell'Hovic opportunamente guidato, i frati esaltano il ruolo della Madre di Dio, così tanto duramente contestato dai riformatori d'oltralpe, ponendola in assoluto rilievo fisico ed ideale: è per questo che l'artista pone, intorno al capo della Mater Dei la grande aureola raggiata, ben più vistosa dell'alone dorato appena percettibile che segna il capo del divino Infante: una interessante sottolineatura.

La costante, oserei dire capillare, presenza dell'Hovic nelle chiese francescane di Terra di Bari è già indice del gradimento e dei forti legami tra il pittore e i frati che, di fatto, ne fecero il 'pittore di fiducia', il maggior interprete delle loro esigenze figurative e comunicative. I Francescani, preoccupati di uniformare il loro apostolato agli indirizzi di rinnovamento conciliare, attuarono una vera e propria 'controffensiva'

evangelizzatrice e devozionale, riverbero locale alla più ampia risposta alle lacerazioni profonde prodotte dalle tesi d'oltralpe. In tale attività che si può definire di 'ri-conquista' cattolica non furono tanto, almeno nelle nostre contrade, le idee protestanti di cui al massimo erano giunti flebili echi negli ambienti eruditi, ma la vera e propria formazione dottrinaria del popolo che, specie nelle realtà rurali e periferiche, poteva solo nominalmente definirsi cristiano perché aduso a pratiche religiose sincretiche fortemente intrise di magia e credenze ancestrali. Per vincere tale livello di arretratezza religiosa assunse importanza fondamentale e riprese vigore, per la divulgazione e apprendimento delle storie sacre, ma anche per la promozione di nuovi culti e modelli di santità, la narrazione figurata attraverso le opere d'arte, e all'insegnamento dottrinario e alla predicazione si affiancò il modo piano e accessibile del linguaggio per simboli e immagini, particolarmente adatto e congeniale a favorire la comprensione a tutti i livelli. Tale apostolato per immagini – la Biblia pauperum quale immediato ed elementare strumento di accesso ai misteri cristiani così come sin dai primordi della Chiesa raccomandato da papa Gregorio Magno (590-604) – ovviamente, trovò i Francescani particolarmente sensibili e anzi già predisposti in quanto il ruolo di primo piano affidato all'immagine nell'azione divulgativa, acquistò solo valore di riconferma perché da sempre capace di avvicinarsi alle masse rispondendo alle necessità spirituali e pratiche "potendo contare su un sistema figurativo che palesa il dettato ideologico con la sua immediatezza comunicativa e la sua aderenza alla realtà del fedele" che si traduce in termini pratici nel costante sforzo di integrazione di valori estetici e morali⁴⁵.

Tutta l'opera di Gaspard Huevick era intrisa di tale cultura religiosa e il suo manierismo devoto contribuì notevolmente all'affermazione della riforma cattolica in Terra di Bari. Era nato a Oudenaarde, nelle Fiandre, intorno al 1550. Alcune preziose informazioni sull'arrivo e formazione in Italia le dobbiamo al biografo, e

Nicola Gliri (1630-1687), attr., Addolorata, San Giovanni e Maddalena. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



per alcuni anni suo collaboratore, il pittore van Mander che testimonia un soggiorno del fiammingo a Roma. In Puglia fu introdotto dall'arcivescovo di Bari Antonio Puteo, che lo conobbe, appunto, a Roma. Puteo aveva partecipato attivamente al Concilio di Trento e, una volta a Bari, nel 1564, mise in pratica lo spirito riformatore avviando un'azione radicale di riforma religiosa e civile tutta tesa ad esaltare il ruolo centrale della religione e, con essa, l'autorità del vescovo. Si ha ragione di ritenere che l'influenza se non direzione spirituale, dell'arcivescovo sull'opera del pittore - che per un lungo periodo alloggiò proprio nel palazzo del vescovo - sia stata davvero considerevole soprattutto dal punto di vista dei contenuti dottrinari. Personaggio intraprendente, fu con successo, tra l'altro, commerciante di grano, Hovic divenne ben presto riferimento per la committenza del tempo soprattutto, come già scritto, per le varie famiglie francescane. Si spense a Bari nel 1627. La vicenda di questo protagonista dell'arte pugliese a cavallo tra Cinque e Seicento gode di numerosi studi e di alcuni punti fermi, sia biografici che artistici⁴⁶.

Si colloca su un piano prettamente devozionale il dipinto del Beato Salvatore da Horta, ricollocato a destra di chi guarda, in pendant con la tela dell'Hovic. Dalla tela del fiammingo è trascorso circa un secolo e, si nota con chiarezza, il passaggio comunicativo e persuasivo non è da poco: se le opere hovichiane della Madonna di Costantinopoli e dell'Adorazione dei Magi contengono, accanto a messaggi immediati, sofisticati contenuti dottrinari, tutti intesi a ribadire concetti che erano oggetto delle forti contestazioni riformistiche, quali la mediazione dei santi e della Vergine, la gerarchia del sacro, la funzione del Purgatorio, con la tela del Beato Salvatore da Horta si esalta l'utilità concreta e taumaturgica dei santi, ad uso e consumo del popolo devoto, specie degli emarginati e degli incolti, particolarmente bisognevoli di orizzonti consolatori.

Il dipinto di Sant'Angelo è siglato con le iniziali GN unite tra loro e accompagnate dall'anno di esecuzione, 1680, rivelatrici, insieme all'inconfondibile 'stile' dell'autore: il pittore e chierico bitontino, allievo di Carlo Rosa, Nicola Gliri (1630-1680c). L'opera proviene dalla cappella dei Montaruli come si evince dell'arma ben in vista e impaginata in basso. Gli accenti miracolistici e pietistici risaltano in modo del tutto particolare, con la figura statuaria del frate taumaturgo

al centro della scena, il volto segnato dall'accentuato realismo, 'elevato' su un leggero rilievo di roccia per distinguerlo dalla massa, il saio con al cinto il rosario, le braccia aperte come a collegare terra e cielo, la Vergine all'umanità dolente ai suoi piedi. Sull'angolo destro, in alto, è raffigurata la Vergine con il piccolo Gesù in braccio che irrompono sulla scena⁴⁷, 'animazione' del miracoloso quadro della Madonna della Salute di cui il frate zelò il culto e la devozione come potente mezzo per ottenere le guarigioni. Nelle movenze retoriche e pur assumendo il ruolo di protagonista, egli opera da mediatore in una gerarchia che pone in primo piano Gesù e poi la Vergine, come evidenziano le parole che fuoriescono dalla sua bocca, materializzate nella scritta a caratteri capitali e ben segnate in rosso per essere ben visibile anche a distanza, che collega il beato alla Madonna, sulla nuvoletta e accompagnata dagli angeli: IESUS MARIA. Il gesto del frate è eloquente: rivolge lo sguardo in alto affidando la folla di storpi e malati imploranti ai suoi piedi, i volti segnati dalla sofferenza, il gesticolare teatrale e l'intensità di sguardi, la guarigione dai mali fisici. Di questi ultimi Gliri, attraverso la cifra di un linguaggio piano e realistico, di facile comprensibilità, si sforza di fornire una campionatura ed esemplificazione: la donna in primo piano e in ginocchio che solleva il suo bambino come esanime; il cieco, immediatamente alle sue spalle, con lo sguardo nel vuoto e poggiato al lungo bastone; sull'altro lato lo storpio che si trascina a stento sulle mani e l'altro senza gamba sorretto dalla stampella di legno. Il potere taumaturgico si estende anche agli esorcismi contro i demoni: due donne possedute e riconoscibili per gli occhi sbarrati, vengono liberate dal maligno alla sola apparizione del secchiello con l'acqua santa e dell'aspersorio, portati da un piccolo angelo che irrompe precipitosamente sulla scena, come se fosse appena entrato nel quadro. I demoni, sotto forma di draghi mostruosi, sono posti in fuga e abbandonano, come vomitati, il corpo delle ossesse. Una tale immagine 'narrativa' è di forte presa sulle masse analfabete, così aiutate ad accettare la loro misera condizione umana con la promessa consolatoria della vita eterna in cui gli ultimi della terra sono destinati ad essere i primi del Paradiso. Vicini al patriziato locale e attenti alla direzione spirituale, oltre che ad intercettare legati e donazioni dei benestanti, attraverso l'enfatizzazione delle virtù taumaturgiche di Salvatore

da Horta i frati estendono la loro funzione di controllo e contenimento delle tensioni sociali e si propongono quali formidabili mediatori ai bisogni immediati delle fasce più deboli, quelle indigenti e segnate da mali fisici o che vivono in condizioni di estrema necessità. Un ruolo che porta talvolta a caricare alcuni di essi di virtù taumaturgiche come ad esempio il frate che, dotato di particolari carismi e un impiastro mirabile o chiamato di S. Antonio, promette guarigioni⁴⁸; altri frati fanno uso di sacramentali e reliquie come quella, definita miracolosa, di san Pasquale.

Assai apprezzato dalla committenza locale, Nicola Gliri eseguì numerosi dipinti per le chiese di Ruvo. Diversa e più formale la 'sacra conversazione' nella pala d'altare della cappella Rubini nella chiesa dei Cappuccini: la Madonna e il Bambino e i santi Anna, Domenico, Francesco e Giovanni Battista. L'opera è datata 1676 e un ricalco della firma ha trasformato l'autore in "Aglieri". Lo stesso, a conferma del gradimento del linguaggio figurativo dai forti accenti pietistici, dipinse le tele dei patroni San Cleto e San Biagio, per la stessa chiesa cappuccina e, commessa più impegnativa, la pala per l'altare dell'Addolorata in Cattedrale, eretto su mandato del vescovo e conterraneo del Gliri, Giovanni Donato Giannone Alitto (1680-1698), con la Vergine dei sette dolori tra i santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio (1687). Suo, forse, anche il San Vincenzo Ferreri nella chiesa dei Predicatori.

Per le modalità espressive e le rispondenze stilistiche credo a buon motivo di ricondurre allo stesso Gliri le due tele raffiguranti l'Addolorata e San Giovanni poste accanto al Crocifisso a completare la scena del Calvario, come nella migliore tradizione francescana. Un riadattamento, quindi, e ricollocazione ai lati del nuovo Cristo in croce di Brudaglio, andato sicuramente a sostituire il più antico Crocifisso rimosso, forse, per vetustà. Le due figure, in realtà sembrano un po' 'soffrire' per lo spazio e appaiono compresse nella loro attuale disposizione: create per un altare più imponente e per una croce certamente più grande di quella settecentesca, sicuramente le tele furono ritagliate per adattarle alla nuova nicchia. Ci soffermeremo più avanti su questo altare, 'centrale' della spiritualità francescana. Qui basta far osservare come al Gliri venne spesso richiesto, a completamento dei "Calvari francescani", per dipingere i fondali di ambientazione delle venerate statue

del Crocifisso: ad esempio nella chiesa del Crocifisso di Molfetta dove eseguì nel 1682 la grande pala per il più antico Cristo scolpito, affollata di figure e angeli e completato dai principali santi dell'Ordine. Sue potrebbero anche essere, come lascia intendere la cifra stilistica, le tele di fondo del Crocifisso nella chiesa di San Domenico a Bari.

Santità tridimensionale. Nicola Antonio Brudaglio (1702-1784) e il ciclo di statue in Sant'Angelo

I dipinti sono disposti, a parte l'Adorazione dei Magi fuori contesto, esclusivamente nell'area del presbiterio. Lungo la navata e nelle cappelle l'edizione settecentesca della chiesa previde l'esclusiva presenza di statue. Il dato, già da solo, evidenzia la calcolata opzione che orientò le scelte sulla rappresentazione plastica della santità e non sugli aspetti narrativi e didattici che, con ogni evidenza, le raffigurazioni pittoriche erano in grado di assicurare. La questione è culturale e religiosa allo stesso tempo: si passa cioè da una lunga fase di inculturazione religiosa attraverso il potere persuasivo delle immagini, poste alla stessa stregua della predicazione, ad una in cui, anche risposta alle idee positiviste, la Chiesa recuperò ulteriore slancio e perseguì, o meglio consolidò, la 'riconquista' del popolo cristiano attraverso un movimentismo che fece leva sull'apostolato, e 'predicazione itinerante' in particolare sulle missioni popolari. La Chiesa istituzione, insomma, attraverso soprattutto il movimentismo degli ordini religiosi vecchi e nuovi, lasciò la chiesa in muratura per calarsi nella realtà quotidiana, scendere nelle strade, coinvolgere il popolo attraverso manifestazioni religiose che colpivano emotivamente i sensi e gli affetti. Prodotto di questa nuova 'espansione' furono le missioni popolari predicate al popolo urbano e rurale da ricondurre entro l'alveo dell'ortodossia, educare ai principi elementari della fede e alla pratica cristiana, indurre a detestare il peccato, sollecitato a perseguire la vita di perfezione che conduce alla salvezza, limitato a modi di devozione e preghiera. In questa nuova 'visione' rientrò a pieno titolo il successo straordinario della scultura in legno, ma anche la variante "vestita", in cui le raffigurazioni dei santi e della Vergine, oltre che del Cristo glorioso o sofferente nella sua passione, per la loro capacità mimetica e per lo straordinario realismo, diventarono elementi centrali e attrattori di culto e devozione. Sculture di un tale naturalismo, accresciuto dall'espediente dei capelli veri e soprattutto degli occhi di vetro e come irrorati dalle secrezioni, da sembrare vive, quasi 'personificazione' della realtà divina cui rinviavano, aspetti che si accentuano specie nelle processioni in cui la statua, ornata di fiori e luci, impreziosita da tessuti serici e accessori in oro e argento, si muove e ondeggia tra i devoti, ad intercettarne ansie e aspirazioni, raccoglierne paure e angosce, a liberarli dai mali fisici e interiori. Un cambiamento di strategia e sensibilità religiosa che ben si coglie, appunto, nella chiesa degli Osservanti dove si passa dalla netta prevalenza di dipinti esplicativi delle storie sacre,



alla esclusiva presenza di raffigurazioni plastiche della Vergine, di Cristo e dei santi legati direttamente o indirettamente all'Ordine.

I frati, senza far ricorso alle blasonate botteghe della capitale che vantavano firme di assoluto prestigio e per questo anche assai costose, puntarono ancora una volta sugli ambienti artistici allogeni e per lo specifico sulla accorsata bottega in Andria del maggiore scultore presente sulla "piazza": Nicola Antonio Brudaglio. Non si trattò di un ripiego: la salda formazione di Brudaglio a Napoli, presso l'atelier del maggiore e più celebrato scultore di soggetti religiosi in legno del tempo quale fu Giacomo Colombo (1662-1731) - apprendistato più che realmente documentato ipotizzato dal suo ductus scultoreo e dagli aspetti formali ambedue assai vicini a quelli del Colombo - offriva le garanzie necessarie al soddisfacimento delle richieste e insieme al contenimento della spesa senza per questo rinunciare alla qualità delle opere. Con felice intuizione, o forse basandosi su qualche documento a noi ignoto, fu Borsella a riferire per primo dello specifico apprendistato a Napoli presso il Colombo⁴⁹.

Cominciano a diradarsi le nebbie che ancora avvolgono le vicende umane e artistiche di questo artista, protagonista nel XVIII secolo di una delle più feconde stagioni della scultura in Terra di Bari e nei territori contermini, con significativi sconfinamenti in Basilicata. Se per l'anno di nascita per via indiretta si è accertato essere il 1702, recenti ricerche archivistiche hanno consentito di precisare l'anno di morte, il 1784, anticipandolo di quattro anni rispetto al 1788, anno ricavato da una errata interpretazione della cronologia della statua di *San Diego d'Alcalà*, a Mola di Bari (chiesa di Sant'Antonio), a lungo ritenuta l'ultima sua opera⁵⁰.

La prima formazione potrebbe essere avvenuta proprio in Andria, magari presso gli scultori e intagliatori Frisardi assai attivi ad inizio '700. Si deve a Riccardo

> Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Immacolata; a sinistra: particolare. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Antolini il ritrovamento e lo studio del testamento del padre dello scultore, Angelo Brudaglio, che getta nuova luce sul percorso formativo di Nicola Antonio: se non chiarisce la bottega in cui egli apprese e affinò l'arte, fornisce la prova documentaria che gli studiosi attendevano della sua lunga permanenza a Napoli, laddove dichiara esplicitamente di aver mantenuto, con l'esborso totale e di non poco conto, di circa mille ducati, "ch'al medesimo Nicolantonio io teste ho speso e mandati in Napoli [...] somme di denari per il suo mantenimento e per acquistare l'arte di scoltore"51.

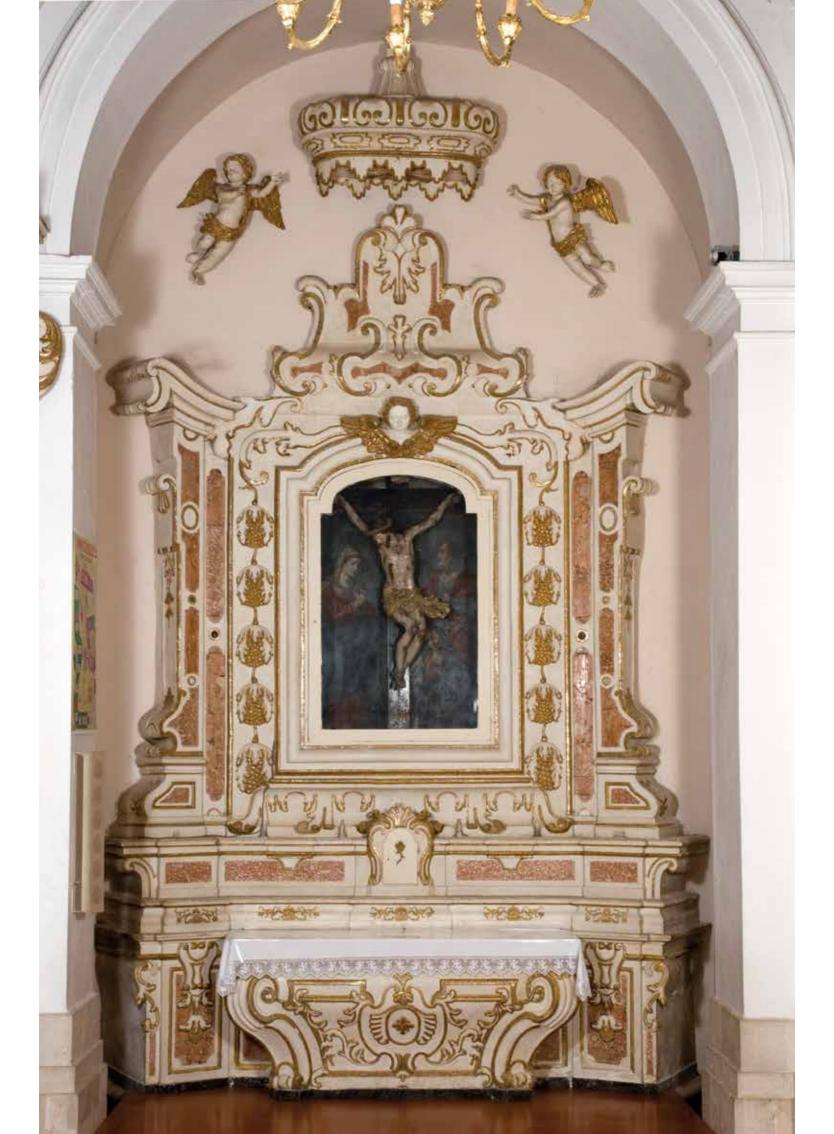
Il riferimento all'opera colombiana quale prestigiosa fonte di ispirazione, attraversa tutta l'arte del Brudaglio. Qualche esempio di un elenco altrimenti assai lungo. La suggestiva statua della Pietà, di piccolo formato e in San Francesco ad Andria, trova il modello nella splendida Pietà di Eboli, purtroppo sfregiata dal furto degli angeli dolenti. Ancora echi dal Colombo, in questo caso dall' Addolorata nella Cattedrale di Altamura, per l'Addolorata di Terlizzi (firmata e datata 1764), di Molfetta e, infine, di Cerignola più stanca e rigida, tipica di un'attività giunta ormai all'epilogo (1780). Ma, fatte salve alcune citazioni o riproposizioni, si riscontra nelle opere del Brudaglio, soprattutto nella caratterizzazione fisiognomica come nelle espressioni di insistito patetismo, ed ancora nella nervosa conduzione dei panneggiamenti, un lessico tanto personale da rendere immediatamente riconoscibili e assegnabili, anche in mancanza di attestazioni documentarie, le sue opere.

Sta di fatto che Brudaglio, per la forza comunicativa delle sue realizzazioni, finì per diventare lo scultore preferito, anzi di 'fiducia', delle varie famiglie dell'Ordine francescano al punto che gran parte delle sue opere si trovano proprio nelle loro chiese di Puglia e Basilicata. Insomma venne a ripetersi, a distanza di più di un secolo, il rapporto privilegiato di intesa come avvenuto con Gaspar Hovic a cavallo tra Cinque e Seicento, con la stessa intensità e 'complicità'. Non a caso, nell'affidare le sue ultime volontà nel testamento del 12 febbraio 1782, Brudaglio dispose che, passato a miglior vita, "quando piacerà a Sua Divina Maestà", "vuole che il suo cadavere sia sepellito nella Chiesa del Venerabile convento di San Francesco dell'Ordine dei Minori Conventuali di questa Città (di Andria), in dove ha fatto, siccome fa l'elezzione di sua sepoltura"52.

Finanziate dalle famiglie committenti ma sotto la rigida direzione dei Minori Osservanti, Brudaglio eseguì ben dodici statue al punto di fare di quello Ruvo il suo ciclo più esteso ed omogeneo. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una devozione, diciamo così, pilotata, nel senso che i frati orientarono il titolo delle cappelle e le relative immagini secondo strategie devozionali proprie, ponendo l'accento su alcuni culti e promuovendo, accanto ai collaudati modelli della santità francescana, a cominciare dal fondatore, i nuovi santi da additare al popolo devoto. Ai principali culti cristologico e mariano promossi dagli Osservanti sono dedicate le statue del Crocifisso e dell'Immacolata; seguono i culti 'propri' e quindi le statue di San Francesco d'Assisi, San Diego d'Alcalà, San Pasquale Baylon, Sant'Antonio di Padova, Arcangelo Raffaele e, per la santità femminile, Santa Margherita di Cortona, Santa Rosa di Viterbo, Santa Teresa d'Avila. Quale adattamento alla situazione locale, le statue dei martiri San Gaudenzio e Sant'Aurelio. A queste statue sono da aggiungere la croce stazionale sull'altare maggiore e la scultura, in misura terzina, dell'Ecce homo.

La cappella in cornu Evangelii, cioè sulla destra e la più vicina all'altare, fu dedicata all'Immacolata e su di essa vantava il patronato la famiglia Fenicia, che nella costruzione della nuova chiesa si assunse l'onere, come da atto notarile rogato da Simia il 19 aprile 1746, della ricostruzione e dotazione con statua e arredi. Una descrizione della cappella si ricava da appunti sparsi ricavati dalla citata Platea dei beni del convento⁵³. I Fenicia tra i vari obblighi assumevano anche quello di fornire annualmente "quattro mastai d'oglio per la lampada". Fu sempre loro cura "formare" il piccolo sacello "nel mezzo dei gradini della menza di questo medesimo altare altare" in cui furono collocati i resti, traslati dal vescovo, del "glorioso martire San Gaudenzio, quale sia stato procurato in Roma da un gentiluomo Romano per il Ritiro; eppoi con cassetta sigillata e con sua autentica fu mandata nella città di Napoli da dove si trasportò qui dal Padre fondatore che si portò apposta in detta Capitale, affine

> Cappella del Crocifisso. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



di prendere detta cassetta con dentro le sagre ossa del corpo di San Gaudenzio Martire"⁵⁴.

Si deve quindi far risalire agli anni cinquanta del secolo la realizzazione della statua dell'Immacolata posta entro la nicchia. Per il culto mariano per eccellenza promosso dai Francescani, Brudaglio offre una traduzione plastica assai intima e raccolta e anche semplificata (la mancanza di cherubini alla base) che si distanzia molto non solo dai modelli del Colombo, ma anche dalle numerose versioni che egli stesso aveva fornito, tutte connotate da un movimento accentuato dei panneggiamenti crepitanti e mossi dal vento e nelle vesti a fiori, fluttuanti a sottolineare il déhanchement, ad esempio, di un elenco certamente assai più nutrito, a Mola di Bari (Chiesa Madre), Monopoli (San Francesco), Vieste (Cattedrale), Andria (Santa Maria Vetere), o nelle statue 'vestite' come la bella e inedita Immacolata in San Benedetto a Corato. Avvolta nel mantello color cielo che scende come a proteggerla da qualsiasi mondana contaminazione, mostra al devoto, cui dirige lo sguardo benevolo, il volto sereno e di fanciulla, mentre un velo le copre la testa; le mani sono incrociate al petto in segno di accoglienza e ubbidienza alla volontà di Dio che, preservandola prima dei tempi dal peccato cui ogni uomo soggiace, l'aveva designata madre del Salvatore. Il basamento è costituito dalla sfera terraquea con i cirri di nuvole, su cui la Vergine poggia i suoi piedi e calpesta il dragone del male.

Il volto fanciullesco connota anche le sembianze del giovanissimo *Sant'Antonio di Padova*, nella cappella di centro e che immediatamente precede quella dell'Immacolata, opera sulla quale si avrà modo di tornare più diffusamente.

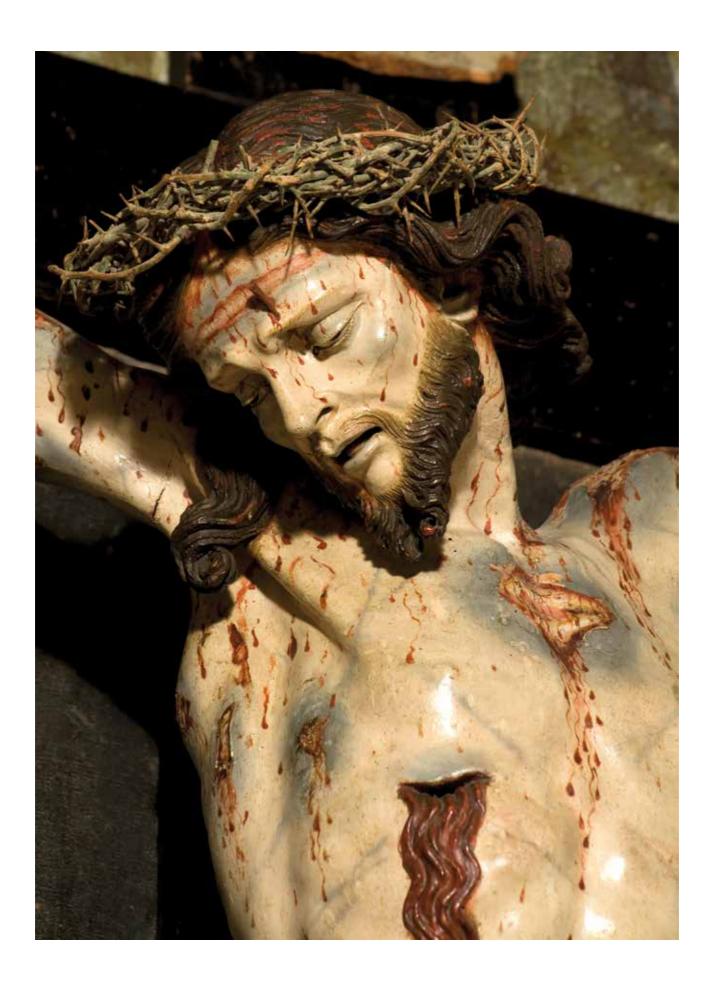
In cornu epistulae la prima cappella è quella del Crocifisso. Di questa cappella sappiamo che essa era di *jus patronatus* della famiglia Pellicani e che, nel 1746, don Simone e il fratello Francesco Pellicani si impegnarono a sostenere i costi della nuova nella costruenda chiesa di Sant'Angelo, provvedendo anche a tutto quanto necessario per l'officiatura e il culto compresa la realizzazione della statua del Crocifisso⁵⁵. Nel 1785 la cappella passò di mano, per acquisto, dai Pellicani al famoso medico, scienziato e archiatra di corte Domenico Cotugno che ne fece il 'conditorio' di famiglia⁵⁶.

La centralità della passione e morte di Cristo, fondante della storia della salvezza, trova nell'altare del Crocifisso, immancabile nelle chiese francescane, la sua massima espressione. I frati rivivono e meditano la passione e morte e, attraverso l'eloquenza delle immagini, la propongono ai fedeli in maniera chiara e didascalica perché possano comprenderla appieno e, attraverso i sensi, interiorizzarla e farla propria. Come se fossero realmente presenti sulla scena del Golgota, contriti e partecipi così come lo erano stati la Vergine e San Giovanni, mossi al pianto e al pentimento come la Maddalena prostrata sotto la croce, che irrora di amare lacrime i piedi trafitti del Salvatore. È, di fatto, attraverso le figure dei dolenti che il fedele è condotto come per mano sulla scena della crocifissione, per farne memoria, muoversi a *com*-passione, cioè a patire insieme. La comunicazione è essenziale e per questo efficace, giunge direttamente al cuore, "muove gli affetti".

L'altare di Ruvo, con le tele 'ricollocate' del Gliri e il Crocifisso del Brudaglio, ripropone in maniera asciutta ed essenziale il momento finale della catarsi dell'Uomo-Dio: senza distorcimenti o arricchimenti di figure, in un contesto scabro anche paesaggisticamente, propone la scena con assoluta aderenza alla verità storica proclamata dai vangeli. I gesti della Vergine e di San Giovanni sono misurati, così come la commozione della Maddalena dalla lunga chioma bionda.

Tutto si concentra sulla figura martoriata del Cristo, un'opera dal pathos intenso e di straziante realismo, certamente tra le più riuscite ed espressive dello scultore andriese che realizzò varie versioni, tutte assai vicine tra loro a conferma del successo dell'immagine, come quella nella chiesa di San Pietro a Monopoli. La scena è come bloccata al momento in cui si è appena conclusa la dolorosa agonia. Il corpo, ormai abbandonato per la sopraggiunta morte, si fa esso stesso narrazione, attraverso i segni, dei momenti salienti della passione, posti maggiormente in rilievo dalla raffinata cromia dell'incarnato su cui risaltano, per il pallore cadaverico, i blu violacei dei lividi e i rivoli vermigli di sangue: i polsi sono rigati dalle funi che lo tennero così stretto alla colonna della flagellazione; la spina che gli trapassa la palpebra con crudo realismo,

> Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Crocifisso, particolare. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



rievoca il momento in cui i carnefici gli conficcarono con forza la corona di spine, per poi schernirlo re
dei Giudei; le sbucciature ai gomiti e alle ginocchia
alludono alle numerose cadute sulla via del Calvario;
la profonda ferita, da cui sgorga il fiotto di sangue e
grumi, prodotta dal colpo di lancia inferto da Longino.
Nello 'studio' del corpo morto, i piedi, completamente
viola, sono trapassati da un unico chiodo e mostrano
gli alluci contratti, mentre le gambe, flesse su se stesse
a formare in avanti un angolo retto, sono prive del pur
minimo sintomo vitale. È soprattutto il capo, reclinato
sulla spalla di sinistra, a 'certificare' l'avvenuta morte
nonostante gli occhi infossati siano dischiusi ma co-

munque 'sbarrati': la bocca, che lascia intravedere l'arcata dentale, è rimasta appena aperta dopo aver esalato l'ultimo respiro. La fronte corrugata dal dolore e gli zigomi sporgenti e illividiti aggiungono, insieme alla barba e ai capelli che scendono sulle spalle, madidi di sangue e sudore, ulteriore esasperazione.

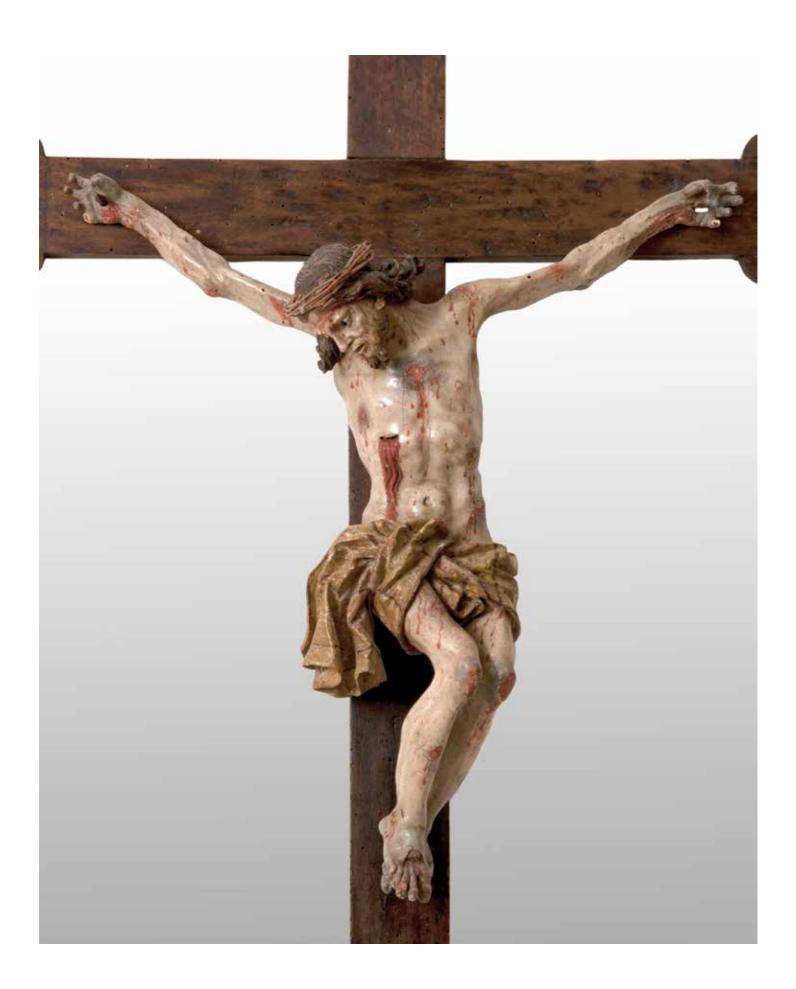
Unico elemento in movimento, nella gravità opprimente della composizione, è costituito dal perizoma intrecciato e segnato da fitte e profonde pieghe, che libera nello spazio il lembo sul lato destro, quasi a simboleggiare e richiamare nell'osservatore, la tempesta di vento e lo sconquasso della terra che seguì immediatamente la morte di Dio.



Giacomo Colombo (1762-1731), attr., Crocifisso, 1682. Sant'Agata di Puglia, chiesa di Sant'Andrea



A destra: Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Crocifisso; in alto: particolare. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



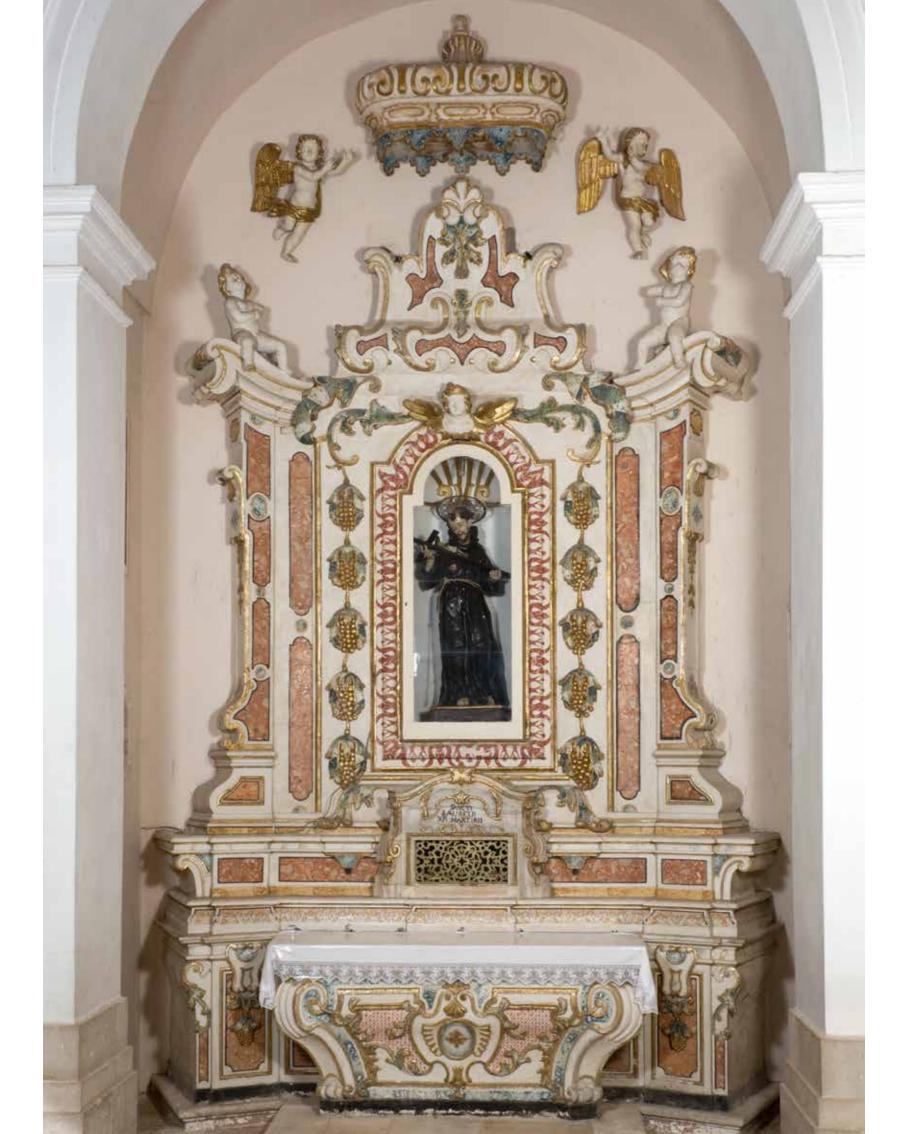
Risalta nel complesso una accentuazione della tragica espressività e del crudo realismo con una particolare insistenza anche per dettagli raccapriccianti, ad esempio la spina che trapassa la palpebra da parte a parte, in linea con la predicazione francescana, dai forti accenti drammatici sulla passione e morte di Cristo, e con la tradizione dei "crocefissisti" dell'Ordine - tra questi è assai noto Umile da Petralia al secolo Giovan Francesco Pintorno, attivo a metà Seicento -; un aspetto che risalta specie se si confronta il Cristo di Ruvo con gli omologhi soggetti del Colombo tutti ispirati da una visione più languida e per certi aspetti serena, priva di tensione e comunque al riparo da grondanti effetti drammatici, come, ad esempio, il Crocifisso di Cava dei Tirreni e quello di Lagonegro, nella chiesa omonima o ancora, in Puglia, il Crocifisso (1682) nella chiesa di Sant'Andrea a Sant'Agata di Puglia.



All'altare del Crocifisso segue, e non a caso ma in calcolata continuità, la cappella e altare con la statua di San Francesco d'Assisi. Il culto al fondatore costituisce l'estensione stessa della meditazione: Francesco, nella bella statua del Brudaglio, è raffigurato con il volto trasfigurato ed espressione accentuatamente patetica, in mistica contemplazione della passione di Gesù nel crocifisso disteso tra le sue mani. La croce e la passione sono i riferimenti centrali dell'esperienza mistica di Francesco: Tommaso da Celano, nella biografia del Poverello, tramanda la speciale meditazione nel giorno dell'Esaltazione della Croce quando, sull'altare, le pagine del Vangelo scorsero prodigiosamente sino alla narrazione della passione e morte. La meditazione e coinvolgimento giunsero al punto della piena identificazione: dei tormenti di Gesù Francesco fece esperienza diretta e sperimentò su sé stesso quando, sul monte della Verna, fu segnato dalle stigmate che gli si impressero su mani piedi e costato da farne l'alter Christus. Condizione di cui lo scultore, attraverso la gesticolazione appropriata, consente la piena visione anche a distanza. Chiunque - ed è l'invito del santo - può porsi, sul suo esempio, alla seguela del Salvatore, meditare l'itinerario doloroso e imitare Cristo prendendo la propria croce. Nella sua raffinata fattura, il Crocifisso tra le mani del santo costituisce una riproposizione in piccolo formato del Cristo in cappella. Il volto trasfigurato dal rapimento mistico e lo sguardo basso e quasi lacrimevole, la fronte spaziosa segnata dalle rughe di contrizione, gli zigomi ossuti e le guance incavate dalle pratiche ascetiche e dai digiuni, rendono assai realistico il ritratto dell'Assisiate. Il saio, attraversato da lunghe e profonde pieghe, stretto in vita dal cingolo oggettuale annodato e da cui pende il rosario, simbolo della profonda devozione mariana, 'costruisce' il corpo assecondandone il movimento, leggermente ruotato su sé stesso e con la gamba sinistra flessa in avanti.

In virtù dello speciale legame con i Francescani Brudaglio eseguì numerose statue del Patriarca, tutte assai vicine tra loro non solo e non tanto per propen-

Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), San Francesco d'Assisi; a destra: cappella di san Francesco d'Assisi. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



sione a ripetere soluzioni già adottate e di collaudata presa, ma, crediamo, su esplicite richieste della committenza che evidentemente reputava il modello vicino alle istanze e sensibilità devozionali. Stesse caratteristiche descrittive e psicologiche ma diversa impostazione delle mani, pur nella contenuta gestualità, per le sta-

Gioacchino Quercia (1725-1817), attr., Stazioni della Via Crucis. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo tue del Santo di Valenzano (chiesa Santa Maria di San Luca) e, in Basilicata, di San Mauro Forte (chiesa di Sant'Antonio Abate) – dove è collocato anche il San Giuseppe da Copertino firmato e datato 1756 –, che per impianto compositivo e naturalismo dei volti, oltre che resa espressiva degli affetti, evidenziano la dipendenza da modelli del Colombo, per lo specifico il San Francesco d'Assisi di Lucera (chiesa omonima), come anche la statua di San Francesco nella Cattedrale di Troia, avvalorando ulteriormente l'apprendistato e formazione del Brudaglio nella bottega del noto scultore estense⁵⁷.

La riflessione e il culto della passione e morte di Gesù sono ovviamente riproposti nell'itinerario doloroso, costituito dalle quattordici 'stazioni' della *Via*



Crucis, dall'efficace e popoleresca narrazione. La realizzazione delle telette, affidata a pittore locale e forse, per una certa somiglianza con quelle della Chiesa Madre di Palo del Colle, firmate e datate, a Gioacchino Quercia di Terlizzi, fu finanziata dai devoti come dichiarano i cartigli che ne riportano, per ognuna, il nome. Si deve, infatti, soprattutto ai Francescani, ai quali sin dal XV secolo era stata affidata la custodia dei luoghi di Terra Santa, la diffusione della pratica della Via Crucis, proposta 'sensibile' dell'itinerario doloroso di Gesù da potersi ripercorrere in ogni luogo come, appunto, se si fosse nei luoghi veri e reali. Clemente XII emanò il 3 aprile del 1731 speciali Monita ad recte ordinandum devotum exercitium Viae Crucis riconoscendo all'Ordine

francescano l'esclusiva competenza per la loro erezione e la concessione delle indulgenze. Tra i più entusiasti sostenitori della pratica della Via Crucis, fra Leonardo di Porto Maurizio (1676-1751), santo, che nel corso delle sue missioni ne eresse ben 572 e tra queste quella voluta da Benedetto XIV nel 1741, nel Colosseo, dietro sue sollecitazioni.

Le prime cappelle che si incontrano varcato l'ingresso della chiesa, a destra e a sinistra, sono attualmente dedicate a Santa Teresa di Lisieux, o del Bambino Gesù, e al Sacro Cuore, con statue di recente fattura.

Tra le paraste della navata sono collocate nelle nicchie, a notevole altezza, le statue delle sante Rosa di Viterbo e Margherita di Cortona, come evidenziano









le scritte sulla pedagna, e poi quelle di Teresa d'Avila e dell'Arcangelo Raffaele.

Santa Rosa di Viterbo, terziaria francescana morta giovanissima - diciottenne secondo alcune non verificabili fonti agiografiche, essendo nata intorno al 1233 e morta nel 1251/52, è raffigurata secondo l'iconografia che si è costruita nei secoli e che, enfatizzando alcuni messaggi, non tiene comunque conto dei pochi dati reali sulla sua vita. Per altro, nonostante l'apertura di processi canonici (il primo fu voluto da Innocenzo IV nel 1252 senza che ebbe alcuna conseguenza), non fu mai proclamata santa secondo il solenne rito. Ciò nonostante il suo nome comparve tra quelli dei santi già nel Martirologio Romano del 1583. Una Vita tarda, e anonima, sottolinea la severità della sua predicazione contro gli eretici - "contra haereses horribiliter saeviebat" intendendo per eretici non solo i Patarini e i Catari presenti a Viterbo, ma anche i seguaci di Federico II, l'imperatore scomunicato da Gregorio IX. Per questo Rosa fu costretta dalle autorità della cittadina, fedeli all'imperatore, all'esilio insieme alla sua famiglia. Tornata a Viterbo, alla morte di Federico, fu respinta dalla Damianite nel cui convento aveva fatto richiesta di essere ammessa. Durante il viaggio di ritorno operò il miracolo della conversione di un'eretica a Vitorchiano, episodio che consolidò la sua fama di santità e fervente predicatrice. È proprio la predicazione contro ogni falsa dottrina e le eresie, l'aspetto che i frati mettono in luce attraverso la sensibilità e la sgorbia del Brudaglio: insomma, rispetto alla contenuta e intima gestualità di affetti di San Francesco, Rosa, dall'alto del suo 'pulpito' pare impegnata, hic et nunc, in una delle sue infuocate prediche. Una attualizzazione che la vede, imperiosa e decisa, allargare le braccia, secondo codici gestuali teatrali, per coinvolgere e muovere i sentimenti della vasta platea che, in basso, nella navata della chiesa, immaginiamo ascoltare attonita sino alla compunzione. La santa, dal volto pieno e giovanile si muove con sicurezza e autorità nello spazio; la mano destra è portata in alto a indicare, con l'indice puntato, il cielo, mentre l'altra stringe la croce nuda, che quasi brandisce come spada e allo stesso tempo rievoca l'episodio della visione di Cristo che la incitò a meditare la passione e a perseguire una vita di penitenza. Interessante l'abito monacale di cui è rivestita, soggolo bianco e velo che cala dalla testa, nonostante non sia mai entrata in convento. Rinvia ai temi della ardente predicazione l'eloquente postura della gamba destra, spinta in avanti e con il piede a schiacciare i libri degli eretici; un particolare narrativo curato nei dettagli e in cui i fori presenti sul 'taglio' delle pagine, denunciano l'esistenza di accessori persi, forse serpentelli a rendere figurativamente le erronee dottrine di tutti i tempi. La figura poggia su un alto basamento dipinto a finto marmo dalle delicate iridescenze e presenta il riquadro originale con la scritta, per meglio imprimere la memoria dei fedeli: SANTA ROSA DI / VITERBO.

La straordinaria immagine di Ruvo, con il suo indugio tutto barocco per gli svolazzi del saio e del velo, soprattutto della "pazienza" agitata da un vento come spirituale, rivela il movimento aggraziato del corpo e, nella sua considerevole 'teatralità', è da considerarsi certamente tra le più belle riuscite dell'artista che in quest'opera conferma ancora una volta il forte debito con la scultura del Colombo. Utile al proposito, il confronto con la statua di analogo soggetto (firmata e datata *IACOBUS COLOMBO / F. 1707*) nella chiesa di Santa Croce a Moliterno e, per panneggiamento e impostazione della figura, anche la statua di *San Domenico* nella stessa città (chiesa del Rosario)⁵⁸.

Uguale basamento e scritta identificativa, con l'aggiunta del nome del committente (il canonico Orazio Boccumino) ma soprattutto stessa altissima qualità, presenta la statua di *Santa Margherita di Cortona*, modello di penitenza e dedizione ai poveri, la cui presenza nel ciclo ruvestino costituisce un 'aggiornamento' dei modelli di santità proposti ai fedeli, essendo stata canonizzata solo nel 1728.

Anche questa statua manifesta, per postura, espressione, vestimenti, accessori di accompagnamento, i dati desunti dalla vita della santa e che i fedeli sono chiamati a fissare nella memoria e contemplare: vestita del saio francescano, soggolo e velo, presenta il volto giovane e bello colto nella espressione mistica del dolore e dei patimenti; dalla mano destra pende un flagello di cordi-

Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Santa Rosa di Viterbo. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



celle annodate con riferimento alle continue penitenze cui si sottopose. Persa, purtroppo l'altra mano che doveva sostenere il Crocifisso, fonte di quotidiane meditazioni sulla passione e morte di Cristo; dal braccio pende il rosario segno della devozione mariana. Come nelle altre statue di Sant'Angelo, la sgorbia di Brudaglio insiste con particolare compiacimento nel disegnare pieghe e arrovesciamenti dei mossi panneggi, con cui costruisce la figura e ne lascia intendere l'elegante movimento. Ai suoi piedi, seduto sulle zampe posteriori, trova collocazione un cagnolino maculato che, si dirà, fu strumento indiretto della sua conversione.

Nata nel 1247 Margherita ebbe un'infanzia difficile e fu maltrattata dalla matrigna. Per questo cedette alle lusinghe di un giovane nobile del luogo che, per la sua bellezza avvenente, la sedusse e da cui ebbe un figlio. Arsenio, questo il nome del giovane, fu ucciso in circostanze misteriose e abbandonato in un bosco. Guidata da un cane fu la stessa Margherita a scoprirne



il corpo e, sconvolta, maturò la decisione di cambiare vita. Tornata alla casa paterna ne fu discacciata ma trovò comprensione e guida spirituale presso i frati di Cortona. Qui cominciò a dedicarsi a poveri ed ammalati e a ricomporre i conflitti operando pacificazioni. Curò l'educazione religiosa del figlio, poi ammesso nell'Ordine serafico. Ella stessa entrò nelle Terziarie non trascurando quotidianamente di sottoporsi alla mortificazione corporale con discipline e prolungati digiuni, dormendo sulla nuda terra o su giunchi, avendo per cuscino un masso. Associata alla peccatrice del Vangelo fu definita dai frati "novella Maddalena" o "Maddalena serafica", non per la vita dissoluta condotta prima della conversione, quanto per le penitenze che si infliggeva e la compartecipazione alla passione di Cristo, che in una visione fu narrata sin nei minimi particolari. Pur venerata all'interno dell'Ordine e inserita nel 1715 nel Martirologio, fu canonizzata nel 1728 da Benedetto XIII⁵⁹.

Altissima anche la qualità della statua di Santa Teresa d'Avila, la grande mistica carmelitana spagnola, al vertice della riforma cattolica, canonizzata nel 1622 da Gregorio XV. La si riconosce per la differenza dell'abito rispetto a quello dell'appartenenza francescana: indossa il mantello bianco, simbolo di purezza virginale, in ricordo di quello che la santa ricevette da San Giuseppe nel corso di una delle sue visioni. Il volto giovanile, rinvio alla bellezza e purezza interiori, è orientato con espressione estatica al cielo. La santa apre il braccio sinistro nello spazio mentre il destro è sollevato in alto a sorreggere il Bambino Gesù, purtroppo andato perso, a significare l'intima unione con Dio. Potrebbe anche essere stato un piccolo angelo - non si può dire con precisione - con riferimento ai rapimenti e alle sue frequenti transverberazioni, cioè agli incontri mistici durante uno dei quali un angelo, piccolo e di bellissimo aspetto, le trafisse il cuore con un dardo dorato e la punta di fuoco. Il suo culto ebbe molto seguito e fu promosso dall'Ordine oltre che per alcune similitudini con il santo Patriarca, anche perché fu unita spiri-

Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Santa Margherita di Cortona; a sinistra: particolare. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo





Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Santa Teresa d'Avila. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Arcangelo Raffaele e Tobiolo. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), San Pasquale Baylon. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), San Pietro d'Alcantara. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo

tualmente con il grande santo francescano san Pietro d'Alcantara.

Esula dalla santità serafica la statua di San Raffaele e Tobiolo, soggetto numerose volte replicato dal Brudaglio soprattutto per le chiese conventuali – tra queste la chiesa dell'Incoronata a Corato – in cui il santo, protettore de viandanti, era particolarmente venerato. In sembianze di pellegrino con mozzetta e conchiglia iacopea, bordone nella mano sinistra, veste stretta in vita da una cintura dorata e leggermente corta per lasciare scoperti i piedi calzati, le due grandi ali 'a riposo' e dal piumaggio ben definito, il mantello purpureo che avvolge l'intera figura frammentandosi nel groviglio di ben articolate pieghe, distende il braccio



Giacomo Colombo (1762-1731), San Primiano martire. Lesina, Chiesa Madre dell'Annunziata

e con la mano indica al piccolo Tobiolo, il mostruoso pesce emerso dal fiume Tigri, dalle cui viscere estrarre il medicamento per la guarigione della cecità di Tobia suo padre. Il volto giovane e sereno, incorniciato dalla fluente capigliatura che scende mossa e a grandi ciocche, ispira fiducia e sembra incoraggiare a proseguire il viaggio della vita sotto la sua protezione, così come aveva fatto con Tobiolo che si era affidato totalmente a lui pur senza conoscerlo. Raffaele significa esattamente, nella lingua giudaica, "Dio ha guarito"; nella tradizione delle Scritture e in quella popolare è l'arcangelo più vicino agli uomini: al potere di guarire unisce quello di custode e protettore dei giovani di cui si fa compagno di viaggio. Ma è anche, in virtù dell'episodio di Sara, la sposa di Tobiolo liberata dal diavolo Asmodeo, persecutore e liberatore dai demoni. Tutti messaggi e 'temi' cari e congeniali alla predicazione francescana.

Dal punto di vista critico il vistoso panneggiamento del manto che si intreccia sul davanti, lega questa statua al noto busto dell'*Ecce homo* nella Matrice di Rocchetta Sant'Antonio, opera firmata e datata 1760 dall'andriese – *NICOLAUS ANTONIUS / BRUDA-GLIA / SCULPSIT / ANDRIAE / A.D. 1760* – datazione che ben si concilia e suggerisce la cronologia della statua di Ruvo.

Le due grandi nicchie nel presbiterio accolgono le raffigurazioni plastiche di San Diego d'Alcalà e San Pasquale Baylon.

La statua di *San Diego d'Alcalà* esalta la modestia e umiltà del frate spagnolo che dedicò la sua vita ai poveri. Entrato nell'Ordine e inviato missionario nelle Canarie, si distinse anche nella difesa dei nativi dalla rapacità dei conquistatori. Brudaglio lo raffigura nella gloria del cielo dove, inginocchiato sul banco di nuvole, incrocia le braccia al petto nella contemplazione del Crocifisso, cui rivolge lo sguardo, che doveva stringere nella mano sinistra portata avanti a sé (oggi non presente). La commissione della statua si deve alla famiglia, non identificata, che fece dipingere la propria arma sul taglio frontale della pedagna. Con leggere varianti, ad esempio per la postura del capo, la statua è replicata nel *San Diego* di Mola di Bari (chiesa di Sant'Antonio).

Il volto giovane e dall'espressione ispirata torna nel *San Pasquale Baylon*, santo tra i più venerati e non solo in ambito francescano. Inginocchiato sul nuvolato da

cui emergono due teste cherubiche, rivolge lo sguardo estatico in alto, in adorazione dell'Eucaristia nell'ostensorio portato in volo da un angelo, ma qui non esistente. Il braccio destro è aperto in basso in segno di accoglienza e disponibilità, mentre l'altra mano, purtroppo persa, era posizionata sul petto. Una versione 'integrale' è costituita dal San Pasquale di Pulsano, in verità di qualità inferiore, della chiesa di Santa Maria dei Martiri, ma ora nel Castello Falconibus, firmato e datato 1753. Più statico anche il San Pasquale nella Basilica della Madonna del Pozzo a Capurso. Simile alla statua ruvestina, per postura e qualità, sovrapponibile anche nel particolare dei cherubini ancorati alle nuvolette, è quella di Corato inspiegabilmente finita in 'collezione privata' ma, sicuramente proveniente dalla chiesa del convento, attuale chiesa dell'Incoronata.

Incuriosisce la volontà 'narrativa' insita nella resa realistica del volto, dai tratti somatici marcati e rustici. Il manifesto naturalismo del viso esprime assai bene la realtà sociale e le modestissime origini dell'effigiato insieme le qualità morali e la vita ascetica: Pasquale⁶⁰, nato in Aragona nel 1540 in famiglia poverissima, era stato custode di armenti e impegnato nel lavoro dei campi prima di indossare il saio francescano, ordine che servì, da frate converso senza mai assurgere al sacerdozio, nei lavori più umili. Da fervente sostenitore del culto all'Eucaristia rischiò, nel corso di una missione in Francia, di essere lapidato dai calvinisti. L'iconografia ritrae il "serafino dell'Eucaristia" in venerazione del Santissimo Sacramento, che egli, dotato dallo Spirito Santo di sapienza infusa, seppe sempre difendere nelle sue dispute nonostante fosse tutt'altro che colto. Fu beatificato nel 1618 ed elevato all'onore degli altari nel 1690 da papa Alessandro VIII.

Sulle portelle dell'altare maggiore sono collocati, in posizione simmetrica e gestualità chiasmatica, i busti dei martiri cristiani San Gaudenzio e Sant'Aurelio. Evidente è il motivo che spinse i frati alla commissione, ancora una volta alla bottega del Brudaglio, dei due busti a 'tre quarti': dare forme sensibili e concrete, immagini 'reali' e 'storiche' alle reliquie dei corpi che furono traslati a Ruvo e collocati sugli altari dell'Immacolata e di San Francesco.

San Gaudenzio martire, porta il braccio destro al petto in segno di serena accettazione del martirio, 'sbandierato' dal gesto della mano sinistra portata in alto a sostenere la palma. Indossa una attillata corazza in metallo ornata da borchie dorate e con le classiche bandelle sulla gonna mossa. Sulle spalle poggia il mantello rosso. Il volto, con espressione di grande serenità e nella fermezza di chi nulla teme nel nome del Dio cristiano, è incorniciato dalla fluente chioma che scende in morbide e mosse ciocche.



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), San Vito martire. Altamura, Museo Matronei della Cattedrale



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), San Gaudenzio martire. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Sant'Aurelio martire. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo

Per la realizzazione del busto e le fattezze da conferire al santo martire, furono ancora una volta i frati a guidare la sgorbia dello scultore. Non sappiamo nulla del martire Aurelio (vi sono tanti santi, e qualcuno martire, con tale nome nelle fonti ecclesiastiche ma nessuno sembra essere riconducibile al santo traslato a Ruvo), che per le poche notizie ricavabili dal documento notarile riportato all'inizio di questo saggio, fu martirizzato, "nell'Alma Urbe di Roma nell'Anno '200 dopò la venuta di Nostro Signore Gesù Cristo" ai tempi della cosiddetta "quinta persecuzione" (quella del 202 durante la quale caddero Felicita e Perpetua), ordinata da Lucio Settimio Severo. La diffusa credenza che molti martiri fossero stati soldati romani convertiti al cristianesimo e che si fossero rifiutati di rinnegare il Dio cristiano e anche di farsi persecutori dei confratelli, fece sì che le loro immagini li ritraessero come giovani soldati, miles o athleta Christi, vestiti d'armatura e clamide, smaniosi di offrire la propria vita, nel fulgore degli anni, pur di non abiurare il credo. Tale fu la credenza anche per Aurelio di cui, anche questo non sappiamo, fu forse trovata nel sepolcro una qualche pur labile traccia della sua attività di soldato.

Analoga impostazione e vestimento, da soldato romano, si ebbe anche per Sant'Aurelio martire che rivolge lo sguardo in alto mentre la bocca, appena dischiusa e che lascia intravedere l'arcata dei denti, sembra in atto di parlare e innalzare le ultime invocazioni a Dio prima di subire il martirio. Sull'alta pedagna, dipinta a finto marmo, compare il cartiglio con il titolo accompagnato dalla data purtroppo non perfettamente leggibile, ma che può verosimilmente ricomporsi in 1767. A voler cercare ancora una volta la fonte di ispirazione se non proprio il modello dei due busti di Ruvo, se non altro per verificare la 'tenuta' rispetto al maestro, esso va individuato nel San Primiano martire di Lesina, opera veramente di notevole qualità e raffinata esecuzione, ricondotta con certezza, per via documentaria, a Giacomo Colombo e datata 1712⁶¹. Pertinente il confronto anche con l'assai raffinata, e a figura intera,

Qui e alle pagine seguenti: Michelangelo Capotorti (1738-1823), attr., e altri, Storie della vita di San Francesco d'Assisi. Ruvo di Puglia, chiostro del Convento dei Minori Osservanti





inedita statua di San Vito martire, ora nel Museo della Cattedrale di Altamura, con il santo giovinetto nella preziosa armatura, che ripete la postura del braccio portato in alto come a sventolare la palma del martirio, opera di indubbia appartenenza alla sgorbia dello scultore di Andria.

Completano il ciclo delle statue del Brudaglio nella chiesa di San Michele Arcangelo il *Crocifisso* stazionale, che riprende, sebbene in scala, quello esposto nell'omonima cappella e che dichiara una maggiore fedeltà al Crocifisso di Sant'Agata, e la statua, in misura 'terzina', dell'Ecce homo.

Un tempo custodito in sacrestia l'Ecce homo rappresenta l'ennesima versione del tema fornita dall'artista che fu davvero uno specialista nella trattazione dei temi legati alla passione e morte di Cristo, anche per l'esplicita richiesta di confraternite e per i riti e le processioni della Settimana Santa. Avvolto nella clamide rossa, le mani legate ai polsi a sostenere lo scettro di canna che per derisione gli fu imposto, lo sguardo sofferente ma fiero, la corona di spine calcata sul volto emaciato e scarnito, il corpo martoriato dalle sevizie, il Cristo esprime al meglio la tensione e drammaticità del momento quando, esposto al giudizio da Pilato, il popolo urlò la sua condanna a morte. Il confronto più immediato, per le palmari corrispondenze, anzi la letterale sovrapponibilità, è con il Cristo di Forenza (chiesa di San Nicola) prima solo attribuito ora ricondotto con certezza al Nostro per via documentaria⁶², e anche l'*Ecce homo* di Cerignola (chiesa dell'Addolorata), facente parte del gruppo di sei statue che comprende oltre al Cristo nell'orto, Gesù flagellato, Gesù portacroce, Gesù morto, la statua dell'Addolorata, quest'ultima firmata e datata 1780⁶³. Volto e postura sono richiamati nell'ormai noto busto di Rocchetta Sant'Antonio in cui lo sguardo nel vuoto e l'iperbole dei segni del martirio muovono a commozione.

Il successo e fascino delle statue di Brudaglio fecero sì che alla cospicua committenza conventuale, si affiancasse anche quella di confraternite e dello stesso Capitolo. Se permangono ancora incertezze per la statua del *Cristo morto* nella chiesa del Carmine, tradizionalmente attribuita allo scultore altamurano Filippo Angelo Altieri (1646-1784) ma per la quale ho proposto una più recente datazione in virtù anche del confronto con il *Cristo morto* nella chiesa del Car-





mine di Canosa di Puglia⁶⁴ ma anche di Cerignola e Rocchetta, sicuramente di Brudaglio è la statua di *San Rocco* nell'omonima chiesa confraternale⁶⁵ cui associo, per l'effettiva rispondenza anzi letterale citazione, il *San Rocco* di Grottole (chiesa omonima) ambedue con tutti i caratteri tipici della scultura dell'artista andriese. Nella stessa chiesa di Ruvo va aggiunta, sempre su committenza della confraternita, l'inedita statua "vestita" dell'*Addolorata* vicinissima nella gestualità e nelle caratteristiche fisiognomiche, oltre che nell'intenso pathos, alle omologhe di Spinazzola nella chiesa di San Sebastiano (firmata e datata sul cartiglio apposto sul busto *M.ro Nicolantonio / Brudaglio 1760*) e Bisceglie, in San Matteo, quest'ultima 'calva' per poter adattare una parrucca di capelli veri.

Di committenza capitolare paiono essere, invece, le statue di *San Donato vescovo* e *San Michele Arcangelo*, ambedue, un tempo esposte al culto nella Cattedrale, sono attualmente in deposito e versano in uno stato tale di conservazione che lascia disperare per la loro salvaguardia. Il San Donato richiama la statua di *San Cataldo* a Corato (Chiesa Matrice) e ambedue, con il riconoscibilissimo *ductus* del Brudaglio, sembrano tenere in debito conto la statua di *San Cleto papa* nella chiesa del Purgatorio di Ruvo, da me ricondotta alla sgorbia del Colombo⁶⁶.

A completamento dello sguardo pur veloce, sull'arte francescana a Ruvo, un cenno va riservato, in attesa di uno studio approfondito sulle fonti serafiche e la loro 'restituzione' sensibile, al ciclo pittorico che ammanta il periplo del chiostro dell'attiguo convento, passato, a seguito delle requisizioni ottocentesche, al demanio pubblico e successivamente al patrimonio immobiliare del Comune di Ruvo di Puglia che lo ha adibito a vari usi. In esso torna di prepotente attualità il concetto di Biblia pauperum e la funzione di ammaestramento e comunicazione delle pitture e delle scene figurate, a pieno titolo nel programma iconografico promosso dall'Ordine in tutte le sedi conventuali⁶⁷. Destinato al 'consumo' interno si dispiega con evidente intento pedagogico-celebrativo ad illustrare la vita ed i miracoli del fondatore e celebrare i santi e i beati dell'Ordine. Scene e ritratti consentono, per la loro stessa collocazione, anche nel corso dei momenti di svago e di incontro, il costante riferimento visivo, una sorta di scena fissa sulla quale si svolge la vita della comunità, costantemente richiamata





ad imitare e seguire l'esempio dei 'modelli' di virtù a cui bisogna uniformare la propria vita terrena per raggiungere la perfezione. L'estrema importanza funzionale delle raffigurazioni va spesso a scapito di quella artistica, tanto che, in generale, le pitture appaiono "modeste, eseguite per lo più dai frati stessi, con una curiosa maniera arcaica, senza tempo, ma con una accorta regia sulla scelta e distribuzione dei soggetti" 68.

Il ciclo ruvestino si compone di venticinque grandi lunette, cinque per lato, inframmezzate da clipei con raffigurazioni di santi e beati dell'ordine francescano, inscritti entro volute e vistosi ornamenti fitomorfi. Sui pilastri che corrono frontalmente, quelli delle arcate aperte sul chiostro vero e proprio, segue la sequenza dei clipei figurati con i ritratti delle sante e beate dell'Ordine. In tutto i clipei sono trentasei e costituiscono, unitamente alle lunette, un ciclo francescano tra i più completi e meglio conservati in Puglia, nonostante i danni – sarebbero stati tutti evitabili perché esclusivamente dovuti a sciatteria e negligenza – prodotti da improvvidi interventi. Il ciclo è pensato e realizzato con il manifesto intento di proporre, in forma piana e accessibile, facilmente comprensibile od ogni tipo di osservatore, religioso o laico, l'edificante vita storica e di santità, i carismi e miracoli di san Francesco. Un grande 'fumetto' agiografico che attinge anche a fonti non ufficiali pur di narrare, con avvincente aneddotica e gusto popolare, la vita dell'Assisiate. Fu finanziato, come nella strategia dell'Ordine, da famiglie e benestanti legati al convento di Ruvo e che si accollarono il costo delle singole scene facendovi poi apporre, in basso a destra, a futura memoria, lo stemma del casato. Per la realizzazione dell'intero ciclo si deve pensare probabilmente a più mani cioè all'intervento di due o più artisti in considerazione del fatto che, come emerge dagli ultimi episodi rinvenuti sotto lo strato di calce e da poco visibili, esso fu dipinto in momenti diversi anche se a mio parere ancora valida, per la fase più antica, rimane l'attribuzione, già avanzata, a Michelangelo Capotorti⁶⁹. Non sono a mio avviso venute meno, infatti, le ragioni di ordine stilistico, cronologico e di impostazione generale, che indussero a ricondurre parte cospicua dell'intero ciclo pittorico alla mano del Capotorti, modesto pittore di origine rutiglianese ma residente a Molfetta, impegnato negli stessi anni – e sempre per i Minori Osservanti, ordine dal quale gli pervennero numerose commissioni nella realizzazione dell'intero ciclo nel Convento di San

Bernardino, in questo caso di paternità certa in quanto firmato *Michael Capotorti pinxit 1765*, di cui purtroppo rimangono appena sette lunette e cinque medaglioni sui peducci delle volte⁷⁰. Si tratterebbe quindi di uno dei primi impegni, per altro di vasto respiro, del giovane pittore (era nato nel 1738) la cui carriera potrebbe quindi essere iniziata come frescante. Il ciclo molfettese, per il quale è stato possibile appurare che la sua realizzazione durò almeno un decennio, può quindi aver costituito il modello cui si ispirarono i frati di Ruvo.

Il ciclo si apre con la scena, animata da numerose figure, della nascita di Francesco avvenuta - come nella vita del santo tracciata da Tommaso da Celano, il primo che ne raccontò le vicende, e quella del 'biografo ufficiale' Bonaventura da Bagnoregio - non nel ricco palazzo di famiglia ma in una stalla, indicata dall'angelo pellegrino. L'episodio è rivelatore del percorso di vita dell'alter Christus che il cartiglio con versi in rima, ad altezza di sguardo e impaginato nella parte centrale perché non sfugga all'attenzione, si premura di rendere maggiormente intelligibile agli osservatori: IL PARTO DAR NÕ PUÒ LA MADRE IN LUCE / SE NÕ AD-DITA L'ANGELO LA STALLA / QUI SI SGRAVA ELLA, ED'EGLI QUI COL DUCE / GIESÙ, SUA CROCE ADDOSSA SU LA SPALLA71. A destra, in basso, è dipinta l'arma del committente: il sacerdote Nicola de Matteis.

L'ultima lunetta è quella del pellegrinaggio alla tomba del santo del pontefice e del seguito cardinalizio – il "vice nume" e gli "imporporati eroi" – a significare il riconoscimento e venerazione universale della santità di Francesco.

Il ciclo si conclude con il grande dipinto, il più grande di tutti, a fianco della scalinata e ingresso alle celle superiori, che ha per soggetto principale l'esaltazione dell'Immacolata. Il culto alla Madonna sotto tale speciale titolo, l'unica creatura sottratta prima dei tempi al peccato cui sottostanno tutti gli essere umani, fortemente avversato dai protestanti ma anche all'interno della stessa Chiesa cattolica – noti sono, ad esempio, i

Michelangelo Capotorti (1738-1823), Gloria dell'Immacolata concezione e santi francescani. Ruvo di Puglia, chiostro del Convento dei Minori Osservanti



contrasti di sottile natura teologica con i Predicatori – trovò nei Francescani i più strenui e convinti assertori. La tempera murale, una sintesi di straordinaria efficacia del dogma mariano proclamato solo nel 1854 da Pio IX, raffigura i principali santi dell'Ordine serafico disposti attorno all'immagine, 'centrale', della Madonna cui rivolgono i gesti e gli sguardi di adorazione. La Vergine, nella tradizionale iconografia, si erge sul soffice nuvolato, vestita di bianco e con il manto color cielo; congiunge le mani in preghiera in segno di umiltà e di accettazione del disegno divino che la predestina madre del Salvatore; sotto i suoi piedi la falce di luna e il serpente malefico cui schiacciò il capo. Se la Vergine è centro e apice della composizione, la gerarchia del sacro colloca accanto ad Ella, e a suo diretto contatto, le

Michelangelo Capotorti (1738-1823), attr., e altri, Santi francescani. Ruvo di Puglia, chiostro del Convento dei Minori Osservanti



figure di San Francesco, a destra con il libro delle regole e la mano sollevata ad indicare ai devoti la Prescelta e, a sinistra, in atteggiamento di adorazione, Sant'Antonio di Padova, anch'egli assiso sugli sbuffi di soffici nubi, con gli attributi del libro e del giglio. Immediatamente al di sotto, e ancora isolati a ribadire l'importanza nella storia dell'Ordine, San Bonaventura in atto di scrivere sotto ispirazione divina e, di fronte, in abiti vescovili, completati dal pastorale sostenuto dall'angelo alle sue spalle, san Ludovico di Tolosa. Al centro, ma su un piano leggermente inferiore, San Bernardino da Siena col l'indice puntato alla Madonna e, sotto il braccio, l'inseparabile trigramma cristologico raggiato. Nella parte di basamento dell'intera costruzione sono raffigurati altri quattro santi tra cui due pontefici nei solenni abiti liturgici, uno con camauro e l'altro con la tiara, probabilmente da riconoscersi in Nicolò IV (quello con camauro) e, piuttosto che Innocenzo III che riconobbe la regola di San Francesco (come indurrebbe a pensare il librone sotto la mano sinistra), papa Sisto IV che di fatto con il suo magistero diede avvio agli interventi pontifici che poi portarono al dogma dell'Immacolata



Concezione. Sul lato destro un frate ispirato e che guarda con occhi di ammirazione alla Madonna, è intento a scrivere sul libro aperto su cui campeggiano, a caratteri capitali, le parole del motto riferito a Dio e al privilegio mariano: POTUIT / VOLUIT / DECUIT / ERGO / FECIT (in modo elementare: poteva, Dio, quindi volle e operò il concepimento immacolato). Un'ulteriore scritta chiarisce il nome del frate raffigurato: si tratta di Giovanni Duns Scoto che sulla interpretazione dei testi sacri e del magistero, elaborò e sviluppò la tesi della "redenzione preservativa" cioè dell'esenzione di Maria dal peccato originale. All'altro capo un frate sacerdote, con il tipico "trepizzi" sul capo ma di non chiara identificazione, è intento a leggere il testo sacro.

Come accennato, completa e integra il ciclo la serie dei clipei con i ritratti di santi e beati: all'intento celebrativo si affianca chiaramente quello di additare alla meditazione, e imitazione, i 'campioni' del francescanesimo di tutti i tempi, che nei secoli e nel corso della loro esistenza informarono la propria vita ai precetti del Vangelo e alla sequela del fondatore, divenendo essi stessi modelli moltiplicatori di santità.







Il santo 'conteso' Antonio di Padova *Patrono minus Principale* della città di Ruvo

Si è già fatto ampio riferimento quanto i frati siano ricorsi nella loro missione di inculturazione religiosa e persuasione delle masse, agli *exempla fidei*, ed abbiano utilizzato modelli di santità mistico ascetici o più realistici e concreti, a volte esaltandone il potere taumaturgico quale risposta alle ansie di una fascia di umanità sempre in attesa del miracolo e promesse ultraterrena prospettiva capace di far meglio sopportare le difficoltà e le angosce di un quotidiano a volte ai margini della sopravvivenza.

Tra i santi più venerati dall'Ordine francescano occupa un posto di rilievo il portoghese, era nato in Lusitania a Lisbona, Fernando de Bulhōes y Taveira de Azevedo, universalmente noto come *Antonio di Padova*, nome che assunse una volta entrato nell'Ordine, dalla città in cui sono venerate le sue spoglie. Predicatore, teologo, scrittore Antonio, si era distinto anche nella lotta all'eresia e la predicazione per la conversione e riconquista all'ortodossia di Catari, Patari e Albigesi, tanto da meritarsi l'appellativo di "martello degli eretici". Morì nel conventino dell'Arcella, nel corso del viaggio di ritorno a Padova, il 13 giugno 1231. Non trascorse un anno che papa Gregorio IX, a Spoleto, lo elevò agli onori degli altari il 30 maggio 1532.

Quale gloria del francescanesimo, seconda solo a Francesco, nel tempo la figura e rappresentazione del santo tese a prediligere solo alcuni aspetti della sua vita di religioso e, trascurando del tutto la figura storica, la dimensione di fine intellettuale e teologo, finì per esaltarne soprattutto la funzione taumaturgica, di "santo dei miracoli" per antonomasia (l'incipit del responsorio cantato ancora ai nostri giorni: *Si quaeris miracula, mors, error, calamitas, daemon, lepra fugiunt, aegri surgunt sani*). Nelle raffigurazioni pittoriche e plastiche si attestò la cristallizzazione iconografica che lo vede con l'inseparabile libro e di Gesù bambino come nell'apparizione, avvolto di luce, a Camposampiero⁷².

Nella chiesa di Sant'Angelo una cappella gli fu dedicata ed intorno ad essa ruotò la devozione promossa dai frati la cui dimensione cittadina, il forte radicamento popolare e, di conseguenza, i vantaggi, non solo spirituali, derivanti dal 'sacro indotto', divennero motivo – caso piuttosto comune anche ad altre città – di aspri attriti sia con la famiglia Cappuccina di Ruvo (conflitti sono documentati nel 1685 e negli anni 1688 e 1689), anch'essa zelante la promozione del culto del 'proprio' Sant'Antonio, e sia con il Capitolo.

Il sostegno del patriziato cittadino indusse l'Università a prendersi cura della cappella nella chiesa degli Osservanti.

Il tentativo di costituire un polo di culto alternativo a quello dei Minori Osservanti indusse il Capitolo ad erigere una cappella dedicata al patavino in Cattedrale. Qui fu posta una statua del santo legata all'elezione, avvenuta nel 1638, riconosciuta e approvata dalla Santa Sede, di Sant'Antonio a patrono secondario di Ruvo. Le fonti rammentano che riti e processione solenne furono indetti dal Capitolo nel 1704 per invocare il patrocinio del santo e così ottenere l'attesa pioggia, in quell'anno di terribile siccità⁷³.

Nonostante tali tentativi la devozione al santo rimase però saldamente sotto il controllo dei frati che l'alimentarono e sostennero anche con le rendite da significativi lasciti. Tra questi, a titolo di esempio, quello di Pietro Quercia che per sua speciale devozione donò nel 1719 un "pontone" delle proprie terre dal cui ricavato procurare l'olio per la lampada perpetua che doveva ardere davanti al santo: "lega alla Cappella del Glorioso Sant'Antonio di Padova, eretta nella Venerabile Chiesa de' Minori Osservanti di questa Città [...] una vigna, e mezza di terre seminatoriale, ed alcuni alberi fruttiferi, qual vigna e mezza si dovrà per essi eredi assignare da un pontone delle sopraccennate vigne cinque, acciò li medemi Padri la possano in futuro usufruttuarla e dal frutto della medema, ne possano comprare oglio e giornalmente accendere la lampa a detto Glorioso sant'Antonio"⁷⁴.

Già a metà '600 don Angelo Ferrari – sacerdoti charitate esimio – stabilì con proprio testamento di solennizzare, in perpetuo, la festa di Sant'Antonio della cui cappella in Sant'Angelo la sua famiglia possedeva i diritti di patronato. Il Monte Purgatorio, fondato

Cappella di Sant'Antonio di Padova. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



dall'ecclesiastico, era obbligato a destinare parte delle rendite alla celebrazione di venticinque messe in suffragio del Ferrari, alla "tredicina" e alla cura e arricchimento della cappella; dispose inoltre che, perché non se ne perdesse memoria e si continuasse nel tempo quanto disposto, del testamento si faccesse una sintesi da tradursi in iscrizione in pietra e collocarsi "à vista di tutti in Chiesa, ò nella mia Cappella"⁷⁵. La famiglia Ferrari vantava lo jus patronato su una seconda cappella di Sant'Antonio di Padova presente nella chiesa.

Un atto del notaio Francesco de Meo, datato 28 dicembre 1746, si premurò di 'rilevare' lo stato della "Cappella del Glorioso Sant'Antonio di Padova Patrono minus Principale di questa Città", al fine di stabilirne l'antica appartenenza, per altro provata dall'iscrizione, posta all'interno di essa, in cui era scritto essere sta-



ta costruita, con la pubblica contribuzione, nell'anno 1649⁷⁶. La riedificazione della cappella a metà Settecento fu quindi fatta a spese dell'Università che confermò in tal modo il proprio patronato, manifestandolo con l'apposizione dell'arma civica in chiave d'arco. Si deve quindi probabilmente alla commissione dell'Università la realizzazione della nuova statua di sant'Antonio di Padova, scolpita, in coerenza con le altre immagini, da Nicola Antonio Brudaglio. L'immagine che del santo offre lo scultore, è in linea con l'iconografia consolidata: Sant'Antonio, il volto giovane e imberbe, capo tonsurato, lo sguardo assorto e ispirato, con la destra regge il libro sul cui piatto siede, gesticolante e con il braccio sollevato in benedizione, il paffuto e rubicondo Gesù infante; nell'altra mano, con gesto delicato, sostiene il giglio, reso nell'accessorio in argento, simbolo della purità. Anche quest'opera rivela il proprio modello di riferimento nelle opere di Colombo e per lo specifico, nell'omologo soggetto di Bovino (firmato e datato Iacobus Colombo / F. A.D. M.D.C.C.), nella chiesa di San Francesco, in cui palmare è la somiglianza, nella postura del santo che regge il giglio e del Bambino sgambettante seduto sul libro e con la manina benedicente; versioni similari del Colombo si trovano a Matera e a Potenza⁷⁷.

Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784), Sant'Antonio di Padova; a destra: particolare. Ruvo di Puglia, chiesa di San Michele Arcangelo



Note

1. Archivio di Stato di Bari, Sez. di Trani (=ASBT), Notaio Giuseppe Nicola Marinelli, Atto publico dell'ingresso, e ricevimento fatto da questa Ill.ma Città di Ruvo, del Nostro Glorioso sant'Aurelio, prot. 552, 4 giugno 1755, f. 54r-55v.

Non sappiamo nulla del martire Aurelio martirizzato, stando alla nostra fonte, intorno al 200 d.C. Interessante è conoscere, per sommi capi, la prassi del recupero dei 'corpi santi' - così erano dette le reliquie recuperate nei cimiteri romani - che nel XVII secolo e soprattutto nel XVII fu particolarmente attiva, e disordinata almeno nei primi tempi, prima di essere ricondotta sotto la diretta sorveglianza pontificia. Solo al papa, infatti, in via esclusiva competeva il rilascio dei permessi allo scavo, detti licentiae effondiendi o patentes. La convinzione che i corpi sepolti nei cimiteri romani dei primi secoli (catacombe) fossero tutti riconducibili a martiri della fede, indusse al loro graduale recupero, conservazione e, talvolta, ricomposizione presso la Lipsanoteca vaticana. Elementi identificativi erano costituiti da segni di appartenenza cristiana, oltre al cristogramma anche la palma e, nel loculo, il vas sanguinis cioè l'ampolla con il sangue (poi si scoprirà che tali vasi in genere di vetro o terracotta, contenevano sostanze e unguenti profumati). In caso di mancata indicazione del nome proprio sulla lastra tombale, si provvedeva ad assegnare un nome di circostanza, magari suggerito dalle osservazioni dei resti. Dalla ricognizione delle ossa, inoltre, si cercava di risalire al tipo di martirio subito. Al momento dell'assegnazione si provvedeva, con maestranze specializzate, ma soprattutto affidando tali compiti alle suore di clausura, a confezionare appositi reliquiari spesso preziosi, a seconda della committenza e dei destinatari. Frequente anche la 'costruzione' dell'effigie del santo, in cera o tela, vestita con sete e accessori preziosi, per restituire le concrete sembianze, ricomponendo, spesso in posizione supina e come di dormizione, la figura del martire o della martire. Più o meno questa sarà stata la trafila seguita alla recognitio, che significa riconoscimento, del corpo di Aurelio, alla sua ricomposizione e poi traslazione a Ruvo, dopo il 'confezionamento', del "Corpo intero con esservi fatta una convenevole spesa nell'atto istesso".

2. Il conte, vantando antichi diritti, aveva fatto costruire in Cattedrale il proprio trono, per far posto al quale ordinò la demolizione di una cappella, con ogni evidenza in pieno dissenso con l'ordinario. Il vescovo da par suo interdisse la Cattedrale e fece demolire il trono, per poi far riedificare la cappella che, con allusione e riparazione alla violenza subita, volle dedicare alla Madonna dei Sette dolori. La tensione giunse al punto che fu dato ordine di assassinare il vescovo: questi, stando alle poche informazioni a disposizione, si fece trovare con i paludamenti liturgici e affrontò con coraggio e autorevolezza i sicari, che di fronte a tanta determinazione si diedero alla fuga: V. Pellegrini, *Ruvo Sacia*, Fasano di Brindisi 1994, p. 184. La vicenda, ancora tutta da ricostruire, la dice lunga sui non sempre facili rapporti tra potere feudale e giurisdizione vescovile, con Capitolo ed ecclesiastici non sempre schierati dalla parte giusta, cioè quella del proprio pastore.

3. Appare significativo il pieno coinvolgimento dei Carafa e l'osservanza della religione, se non altro per sfatare una fantasiosa storiella - che non si può neanche definire leggenda in quanto manca di tutti i requisiti propri del mito e dell'antichità oltre che della 'tradizione' - che vuole il feudatario protagonista, proprio in questo scorcio di secolo, dei disordini e della profanazione del Corpus Domini. Nel corso della solenne processione, tornando da una battuta di caccia per tracotanza e per non essersi fermato in devoto raccoglimento, fu disarcionato dal suo stesso cavallo che, invece, si prostrò dinanzi al Santissimo Sacramento. Alla vista del prodigio e al tumulto del popolo, il conte, pentito dell'affronto arrecato, promise solenne riparazione e a proprie spese far celebrare la festa del Corpo di Cristo all'ottava. Da questo episodio miracoloso ma destituito del pur minimo fondamento, sarebbe nata, quindi, la festa patronale dell'Ottavario del Corpus Domini celebrata con particolare pompa otto giorni dopo, appunto, la solennità cristologica. Avremo modo di diffusamente parlarne in altra sede.

4. Tra gli aspetti che andrebbero meglio indagati e documentati, si pone il legame con il mondo agro pastorale e soprattutto con la transumanza e i pastori abruzzesi e molisani cui i frati fornivano il servizio religioso. Tale rapporto, infatti, si inserisce nel tradizionale patronato riconosciuto a San Michele sul sistema della migrazione delle greggi, dai pascoli montani alle pianure pugliesi e viceversa. I pascoli di Ruvo erano pienamente coinvolti nel sistema economico e pastorale del tempo per il passaggio del Regio tratturo, lungo il quale erano state erette numerose chiese, edicole e cappelle in gran parte dedicate a San Michele. Non a caso le principali festività e date dei pellegrinaggi dell'Arcangelo guerriero, l'8 maggio e il 29 settembre, coincidono con le date della transumanza: il 29 settembre segna l'inizio dei pascoli invernali, e l'8 maggio data la fine e ritorno degli armenti ai pascoli montani. Tra i tanti dati emersi dalle carte d'archivio è utile segnalare, al proposito, la donazione di un credito di 45 ducati "alla fabrica della chiesa, che presentemente si sta fabricando del sopradetto Venerabile Convento di Sant'Angelo de Minori Osservanti", da tal Nicola Muoro, o Moro, "della Terra di Scanno in Appruzzo, al presente in questa Città di Ruvo": ASBT, Notaio Ursi Francesco, Donatio, prot. 583, 20 aprile 1748, f. 14r-15r. In realtà la donazione del Moro ascese alla cospicua cifra di 300 ducati come riportava la ricordata Platea: "la Provvidenza di Dio, il quale ispirava l'affetto della volontà delli divoti Apruzzesi di Scanna nel far larghe limosine. E tra questi non deesi passare sotto silenzio la segnalata carità del quondam Nicola Mori di detta Locazione, il quale volle singulari piani con avere in due fiate contributo circa 300 ducati. Ed in memoria di sua singolare divozione il P. Guardiano fece scolpire il di lui nome e della moglie in Epitaffio (che qui si è trascritto) questo fu situato in Coro, cioè dietro la porta dell'Altare Maggiore in Cornu Evangelii: P.M. / NICOLAO ET IOSEPHAE MORI / CONIUGIBUS A SCANNO / MUNIFICENTIORE QUI MANU / ERIGENDO ARCANGELI MICHAELIS TEM-PLO / CONTRIBUERUNT / GRATO FRATRES MINORES ANIMO BENEFACTORUM SUFFRAGIA / IUGI MEMORIA RECOLENTES / POSUERUNT / ABAERA XPI 1749".

- 5. Si veda la mia scheda in *Potere e Liturgia. Argenti dell'età barocca in Terra di Bari*, catalogo della mostra (Conversano 6 aprile-30 giugno 2014) a cura di G. Lanzillotta, Bari 2014, p. 317.
 - 6. Pellegrini 1994, p. 276-277.

- 7. Ibidem, p. 199.
- 8. Sugli importanti interventi di ricostruzione e restauri del convento e chiesa dei Predicatori: E DI PALO, La Chiesa e il Convento del Santissimo Rosario (San Domenico) a Ruvo, Fasano 1998. Per uno sguardo d'insieme sulle iniziative edilizie: EAD, Nobili, magnifici, clero, bracciali. Immagini di Ruvo in età moderna, in Rubi fortissima castra. Ruvo di Puglia tra storia e architettura, a cura di F. Di Mattia, Modugno 1997, p. 55-99.
- 9. L. PALUMBO, L'isolamento dei vescovi del Mezzogiorno tra '600 e '700. Il caso di Ruvo, in «Rivista di scienze religiose», a.V, 1991, p. 101.
 - 10. Ibidem.
 - 11. Ibidem.
 - 12. Ibidem, p. 102-103.
- 13. Sui lavori e sull'apporto del de Turris: M. Civita, *Stagioni di una Cattedrale. Ruvo di Puglia*, Fasano di Brindisi 1993,
 - 14. Ibidem, p. 194.
- 15. F. Di Palo, Clausura e conflitti famigliari. Il caso delle Benedettine di Ruvo, in Oltre le grate. Comunità regolari femminili nel Mezzogiorno moderno fra vissuto religioso, gestione economica e potere urbano, a cura di M. Spedicato e A. D'Ambrosio, Bari 2001, p. 242–243.
- 16. M. SPEDICATO, Consistenza e gestione del patrimonio degli ordini regolari a Bitonto nel XVIII secolo, in Cultura e società in Puglia e a Bitonto nel XVIII secolo, Atti del Convegno di Studi (Bitonto 22-23 maggio, 6-7 novembre 1992), a cura di S. Milillo, Bitonto 1994, p. 294-295.
- 17. Pochissimi resti dell'antica facciata, "avanzo misero e informe [...] nulla che meriti studio speciale", erano ancora visibili ad inizi Novecento quando Bernich, appunto, segnalò il primitivo orientamento a ovest: E. Bernich, La Cattedrale e i monumenti di Ruvo, Bari 1901, p. 144. Per la letteratura locale, una testimonianza anteriore ed esplicita del ribaltamento della facciata fu fornita da Quagliarella. "L'antica chiesa ristaurata alla meglio nel 1449 [...] stette nel pristino sito, e sempre volta al Gargano di prospetto sino al 1744, epoca nella quale si pensò riedificarla dalle fondamenta; e, datele forma più augusta, ed ordinata a Mezzodì la sua prospettiva, a 7 di Marzo 1751 ivi celebrava la prima messa solenne quel medesimo Vescovo Monsignor D. Giulio de Turris, che ne benediceva la prima pietra fondamentale a dì 27 Settembre 1744": S. Quagliarella, Monografia di Ruvo Apula, Napoli 1861, p. 67.
- 18. La nota riportata è ripresa dal documento pubblicato in Pellegrini 1994, p. 271-272. La tarda trascrizione del Loiodice è stata recentemente ripubblicata in C. Bucci (a cura di), Scritti di ieri e di oggi per la storia della chiesa di Sant'Angelo di Ruvo di Puglia, Terlizzi 2018, p. 15-35. Come accennato, della Platea dei beni mobili e immobili del convento ruvestino, risalente al 1747, che l'estensore fra Michelangelo da Ruvo rifece, aggiornandola, su quella del 1716 quest'ultima scritta da fra Michelangelo da Cassano ad oggi non vi è più traccia. Circolano però copie parziali della trascrizione che ad inizi '900 curò Carlo Loiodice benemerito della cultura locale ma le cui carte, in parte donate all'Archivio Diocesano di Ruvo dove poi non sono state rinvenute, gironzolano a destra e a manca, comparendo e scomparendo a piacimento, nella disponibilità di studiosi, questi non proprio benemeriti, che intendono il proprio filopatrismo anteponendo allo studio il possesso

- di documenti, a loro volta, probabilmente, non pienamente e forse legittimamente esibibili. Le lacunose citazioni in taluni studi, le ricostruzioni arbitrarie perché non verificabili, le mezze cose dette e scritte senza il minimo supporto archivistico e apparato critico, lasciano riflettere sulla credibilità di talune ricerche di storia locale e sull'uso, o abuso, discrezionale delle fonti.
- 19. M. Basile Bonsante, Architettura e committenza religiosa: l' "Antica Basilicografia" di Pompeo Sarnelli, in "Archivio Storico Pugliese", XXXV, I-IV, Gennaio-Dicembre 1982, p. 211-212.
- 20. Fu Bernich a riconoscervi il del Balzo, ripreso, senza preoccupazioni critiche, dalla letteratura locale: Bernich 1901, p. 145
- 21. Di Palo 1998, p. 89. Devo la segnalazione del nome dello stuccatore a Mario Di Puppo che ringrazio.
- 22. S. FENICIA, Monografia di Ruvo di Magna Grecia, Napoli 1857, p. 35.
 - 23. Si veda la mia scheda in Potere e Liturgia, p. 317.
 - 24. Bernich 1901, p. 142-143.
- 25. Per un primo sguardo sull'attività di Gioacchino Quercia, figura ancora da recuperare alla storia dell'arte delle nostre comunità: F. Di Palo, *Ad Maiorem Dei Gloriam. Sant'Ignazio a Terlizzi: la confraternita, la chiesa, le opere d'arte*, Terlizzi 2013, in particolare le p. 41–47.
- 26. Anche le vicende della prolifica bottega dei de Musso sono ancora tutte da ricostruire. Un primo contributo in: F. DI PALO, La cacciata del mercanti dal tempio nella chiesa di san Domenico a Giovinazzo. Contributo al catalogo dei pittori Saverio (1681-1763) e Giuseppe De Musso (1716-1796), p. 7-31, in F. DI PALO, G. PRISCIANDARO, Il restauro della bussola nella chiesa di San Domenico a Giovinazzo, Foggia 2012.
- 27. Per l'autore, pur con notevoli riserve anche per i non trascurabili aspetti di natura cronologica, verrebbe di pensare, per l'orchestrazione della scena e la vivacità cromatica, alla sensibilità di un Andrea Miglionico (1662-1711), un giordanesco stabilitosi a Bari (1705) e attivissimo in provincia come mostrano, tra l'altro, oltre alle numerose opere nel capoluogo, le tele di Polignano, Bitonto, Acquaviva, Capurso, Castellana, Modugno, Monopoli, Altamura, Putignano, Rutigliano e, nelle aree contermini, Matera, Ferrandina, Irsina e un ampio ciclo a Melfi. Sul pittore la recente scheda biografica, e relativa bibliografia, di Mauro Vincenzo Fontana in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Catalogo della mostra (Matera, 9 luglio-1° novembre 2009; Potenza 11 luglio-18 ottobre 2009) a cura di E. Acanfora, Firenze 2009 p. 254-255
- 28. ASBT, Notaio Carlo Barese, Codicillo chierico Mutio Caputi, prot. 313, 6 settembre 1672, f. 374v-375r. Il Caputi, come da suo testamento, dichiarò di aver legato al Convento dei Minori Osservanti alcune case "al qual Convento aggiungo e lego ancora, che si debbiano ponere nel suffitto di detta Chiesa trè quadri, che siano di proportione à detto suffitto di valore, e prezzo di docati quaranta incirca per tutti trè, e voglio che nell'immagine d'essi quadri uno habbia da essere dell'Immacolata Concettione, l'altra di santo Michele Arcangelo, e la terza di san Pietro d'Alcantara, e caso che detti trè quadri si venissero a proportione per il prezzo se ne debbiano ponere due solamente in detto suffitto, de quali una con immagine dell'Immacolata Concettione e l'altra di san

Pietro d'Alcantara. Legando di più a detto Convento di Minori Osservanti docati venti quali voglio si debbano impegnare in compra di travi per il dormitorio del Convento d'essi RR. Padri che ora si sta facendo".

29. ASBT, Notaio Vitale Baldassarro, Testamento di Mario Griffo, prot. 211, 23 febbraio 1619, f. 90r-92r: "nella cappella delli Griffi
constructa dentro detto Convento sub vocata la Madonna di Monserrato".

Oltre numerosi lasciti a beneficio di vari conventi dona 20 ducati "per vestimenti per la sacrestia" dei Minori Osservanti e ordina
che i suoi figli ed eredi universali per quattro anni continui dalla
sua morte debbano in suffragio della sua anima, provvedere ad un
maritaggio annuo per la somma complessiva di 24 ducati con far
"maritare una orfana l'anno nella festività della Madonna Santissima di
Monteserrato".

30. ASBT, Notaio Picerno Decio, Testamento di de Roniano Catalano, prot. 149, 5 aprile 1599.

31. ASBT, Notaio Francesco Antonio Falcone, Testamento Angelo Antonio de Mondellis (Mondello), prot. 179, 9 novembre 1615, f. 231r: "et in vulgari eloquio la prima Cappella che stà a mano sinistra della porta maggiore", istituisce erede universale e generale "Venerabilem Cappellam dicta ab antiquo la Cappella di Santa Maria delli Angeli constructa in Venerabili Ecclesia Sancti Michaelis Arcangeli Monasterio fratrum Minori Observantia Sancti Francisci in latere sinistro Porta Maiori". Si precisa nel testamento di un tale Francisco de Genuese, del 26 giugno 1599, f. 45v, notaio Nicolantonio Catalano, prot. 164, la celebrazione di messe di suffragio in detta cappella "che è di Angelo Antonio e Oratio Mondelli à costo la porta grande". Da altre fonti la cappella risulta essere di patronato dei Carafa: F. LAUCIEL-10, Madonne di famiglia. Intrecci familiari e devozionali nella chiesa di Sant'Angelo, Terlizzi 2016. Non è infrequente, e questo sarà un caso di quelli, la coesistenza di due cappelle nella stessa chiesa sotto il medesimo titolo.

32. La cappella è esistente già nel 1620: "nella sepoltura della Cappella del SS.mo Crocifisso la qual Cappella, e sepoltura, l'è stata concessa da superiori, e comanda che detti suoi figli, et heredi, habbiano da spendere docati trenta a far un arcata in detta Cappella, per termine d'un Anno decorrendo dal di della morte d'esso testatore": ASBT, Notaio Antonio Bonadies, Testamento di Albenzio Facchino, prot. 260, 18 settembre 1620, f. 152v.

33. Abbiamo testimonianza di una confraternita sotto il nome dell'Assisiate e costituita sia da uomini che da donne, sin dalla fine del '500. In molti testamenti del XVI e XVII secolo i testatori dispongono, in virtù della loro associazione a tal sodalizio sotto la direzione spirituale dei frati, di essere sepolti nel sepolcro confraternale con l'abito di appartenenza. A solo esempio, già nel 1590 Regina de Quieri dispone che il suo corpo sia sepolto nella fossa delle "consore di san Francesco": ASBT, Notaio Decio Picerno, Testamento di Regina de Quieri, prot. 149, 17 novembre 1590, f. 201v; nel 1595 Iannella Camarino dispone di essere sepolta in Sant'Angelo nel sepolcro "dei confrati con l'habito di san Francesco come consora": ASBT, Notaio Giovanni Antonio Piscullo, Testamento di Iannella Camarino, prot. 151, 23 aprile 1595, f. 64v; e nella "Cappella de li confrati di Santo Francesco" si fa sepellire Laurita Buttina con disposizioni del 1605: ASBT, Notaio Francesco Antonio Falcone, Testamento di Laurita Buttina, prot. 179, 7 dicembre 1605, f. 156r.

- 34. Qui dispone essere sepolto Sergio d'Altamura: ASBT, Notaio Antonio Bonadies, *Testamento di Sergio d'Altamura*, prot. 260, 18 aprile 1618, f. 109v.
- 35. ASBT, Notaio Antonio Bonadies, *Testamento di Laudonia Abenanti*, prot. 260, 18 agosto 1624, f. 195v-196r.
- 36. Al proposito: F. Conte, La Madonna di Costantinopoli di Tanzio da Varallo, in La Basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo, Sambuceto 2015, p. 42–55.
- 37. M.S. CALÒ, *Precisazioni sui caratteri veneti delle opere pugliesi di Gaspar Hovic*, in *Studi e Contributi dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Bari*, 8, 1962, p. 474–475.
- 38. M. Basile Bonsante, Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento, Galatina 2002, p. 79-80.
- 39. S. DE MIERI, scheda in La Puglia il manierismo e la controriforma, a cura di A. Cassiano e F.Vona, Galatina 2013, p. 279–281. Sui dipinti dell'Hovic in Sant'Angelo ora anche C. CIPRIANI, I dipinti della chiesa di Sant'Angelo a Ruvo di Puglia del pittore-mercante Gaspar Hovic, in Scritti di ieri e di oggi, p. 55–69.
- 40. Una prima notizia e l'attribuzione al pittore, su base stilistica e sulla 'contiguità' con la pala di Polignano, in: F. DI PALO, *Hovic: «La Madonna con Bambino»*, in «Luce eVita», 2013, n. 1, p. 6.
 - 41. Lauciello 2016, p. 21-22.
- 42. Per il culto e la tradizione iconografica: M. BACCI, La Panaya Odighitria e la Madonna di Costantinopoli, in «Arte cristiana», n.s. 84, 1996, p. 3–12. Con particolare riferimento agli aspetti di culto e iconografici in Terra di Bari: C. Gelao, L'iconografia della Madonna di Costantinopoli in Terra di Bari. Culto confraternale e devozione, in Le confraternite pugliesi in età moderna 2, Atti del Seminario internazionale di studi (Bari 27–29 aprile 1989) a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano di Puglia 1990, p. 63–90; Ead., L'icona della Madonna di Costantinopoli nella Cattedrale di Bari, tra storia e leggenda, in L'Odegitria della Cattedrale. Storia, arte, culto, a cura di N. Bux, Bari 1995, p. 26–35.
- 43. M. D'ELIA, *La pittura barocca*, in *Civiltà e Culture in Puglia*, *IV: La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano 1982, p. 162. Anche sul restauro la recente scheda di Rosanna Gnisci in *La Puglia*, p. 281-282.
- 44. BIBLIOTECA COMUNALE "P. TESTINI" RUVO, Platea del Monte Zaza-Avitaja, ms. 1724, f. 41.
- 45. I. LA SELVA, Controriforma, francescanesimo e produzione pittorica in Puglia, in Studi in onore di Michele d'Elia. Archeologia arte restauro e tutela archivistica, a cura di C. Gelao, Matera 1996, p. 223. Su tali interessanti aspetti della cultura figurativa dei Francescani attenta alle esigenze di decoro, semplicità e chiarezza, ora anche M.V. Fontana, Da Antonio Stabile a Giacomo da San Vito. La politica delle immagini della famiglia francescana altamurana nell'età della Controriforma, in Studi Bitontini, 103-104, 2017, p. 7-18. Con riferimento anche alle altre famiglie regolari, per i confronti, L. Galante, Aspetti dell'iconografia sacra dopo il Concilio di Trento nell'area pugliese, in Ordini religiosi e società nel Mezzogiorno moderno, Atti del Seminario di studio (Lecce, 29-31 gennaio 1986), a cura di B. Pellegrino e F. Gaudioso, v. 2, Galatina 1987, p. 513-534.
- 46. Datati ma fondamentali: M.S. CALÒ MARIANI, L'attività pugliese di Gaspar Hovic (Huevick) pittore fiammingo, estratto dal "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rom", XXXIV, 1962, p.

- 457-450; M.S. CALÒ MARIANI, Precisazione sui caratteri veneti delle opere pugliesi di Gaspar Hovic, in "Studi e contributi dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Bari", 8, Bari 1962, p. 6-12. In ultimo si aggiunge, di una ricchissima bibliografia: F. LOFANO, Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e commerciante) in Terra di Bari, in «Napoli nobilissima», v. LXXII, maggio-giugno 2015, p. 30-43.
- 47. F. Di Palo, Cielo e terra. Percorsi dell'arte sacra, dell'iconografia, della devozione, della committenza a Corato Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700, Terlizzi 1999, p. 56–58.
- 48. ASBT, Notaio Paparelli Giuseppe Domenico, *Atto pubblico*, prot. 702, 1767, f. 6r.
- 49. G. BORSELLA, *Andria sacra*, a cura di R. Sgarra, Andria 1918, p. 56, n. 2. Il ciclo brudagliano di Ruvo è stato da me per la prima volta segnalato in DI PALO 1999, p. 79.
- 50. R. Antolini, Nicolantonio Brudaglio. La vita e le opere di uno scultore andriese del '700, Fasano 2015, p. 127.
 - 51. *Ibidem*, p. 61.
 - 52. Ibidem, p. 115.
 - 53. Pellegrini 1994, p. 199.
 - 54. Ibidem.
- 55. F.A. Bernardi, Ruvo Nobile e Magnifica. Note araldiche e storia civile di famiglie ruvesi, Ruvo 2008, p. 147.
 - 56. Ibidem, p. 94.
- 57. M. PASCULLI FERRARA, Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino, in Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra Medioevo ed Età moderna. 1 La scultura, a cura di M.S. Calò Mariani, Galatina 1989, p. 66; F. ARUANNO in Splendori del barocco, p. 161.
- 58. M.V. Fontana in *Splendori del barocco* 2009, p. 156, scheda 74.
- 59. G.D. GARDINI in *Bibliotheca Sanctorum*, ad vocem, Roma 1990 (seconda ed.), v.VIII, col. 759-773.
- 60. Cfr. N. DEL RE M.C. CELLETTI in *Bibliotheca Sanctorum*, ad vocem, Roma 1990 (seconda ed.), v. X, col. 358-364.
- 61. C. Petrarota, Il ciclo scultoreo di Nicola Antonio Brudaglio (1703-1788) nella chiesa di San Michele Arcangelo a Ruvo di Puglia, in Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia, a cura di F. Abbate, Napoli 2008, p. 339; Pasculli Ferrara 1989, p. 64-65.
 - 62. Antolini 2015, p. 104-109.
- 63. F. Di PALO, La Bellezza ritrovata. Beni culturali ecclesiali, Arte e Architettura sacre, Restauri nella Diocesi di Cerignola Ascoli Satriano nei dieci anni (2000 / 2010) di magistero episcopale di mons. Felice di Molfetta, Foggia 2010, p. 148–150.

- 64. F. Di Palo, Episodi di committenza confraternale. Arredi e sculture della chiesa del Carmine a Ruvo di Puglia, in Aa.Vv., La chiesa e l'Arciconfraternita del Carmine a Ruvo di Puglia, a cura di C. Bucci, Terlizzi 2013, p. 174-176.
 - 65. Attribuzione resa nota già nel mio *Cielo e terra*, p. 116-117. 66. DI PALO 1999, p. 113-114.
- 67. Su alcuni cicli in Puglia: M. PASCULLI FERRARA, Chiostri dipinti e scelte iconografiche per i Riformati di Puglia, in I Francescani in Liguria. Insediamenti Committenze Iconografie, atti del Convegno (Genova 22-24 ottobre 2009), a cura di L. Magnani e L. Stagno, Roma 2012, p. 101-126.
- 68. P. Belli D'Elia, Immagini e arredi francescani nel santuario del beato Giacomo da Bitetto, in Giacomo Varingez da Bitetto fra storia e culto popolare, a cura di G. Otranto e S. Palese, Bari 1992, p. 30.
 - 69. Di Palo 1999, p. 50-51.
- 70. M.G. Di Capua, Arte e restauri nella chiesa di San Bernardino, in La Parrocchia di San Bernardino fra storia e cronaca. Studi e testimonianze nel XXV di fondazione, a cura di L. M. De Palma, Molfetta 1987, p. 62-63. Sul Capotorti, sino a qualche anno fa figura inedita di artista pugliese, G. Boraccesi, Michelangelo Capotorti da Rutigliano un epigono giaquintesco a Martina, in «Umanesimo della pietra», 3, Martina Franca 1997, p. 15-36.
- 71. Molte rappresentazioni visive e anche agiografiche ricalcano il tema della conformità della vita di Francesco a quella di Cristo. In particolare la nascita si adattava molto bene a stabilire un confronto diretto perché allusivo a quella che poi sarebbe stata tutta l'esistenza del poverello di Assisi che sul Monte della Verna ricevette sul proprio corpo i segni dolorosi di Cristo.
- 72. Sull'iconografia e le numerose immagini pittoriche e plastiche del Patavino nella nostra Diocesi: F. Di Palo, «Si quaeris miracula». Devozione, «immagine» e immagini di sant'Antonio di Padova nella Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, in Culto, devozione e immagine di sant'Antonio di Padova nella Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, a cura di O. Grieco, Molfetta 2012, p. 24-81.
 - 73. Ibidem, p. 73.
- 74. ASBT, Notaio Gaetano Paparella, *Testamento Pietro Quercia*, prot. 420, 27 settembre 1719, f. 85r-v.
- 75. *Ibidem*, p. 73-74. L'iscrizione lapidea, secondo le disposizioni testamentarie, è ancora custodita in chiesa, murata nell'area retrostante l'altare maggiore.
- 76. ASBT, Notaio Francesco de Meo, *Atto pubblico*, prot. 471, 28 dicembre 1746, f. 65r-66r. Il documento è ora riportato in questo volume da Di Puppo, con la data 1449.
 - 77. Pasculli Ferrara 1989, p. 66-67.